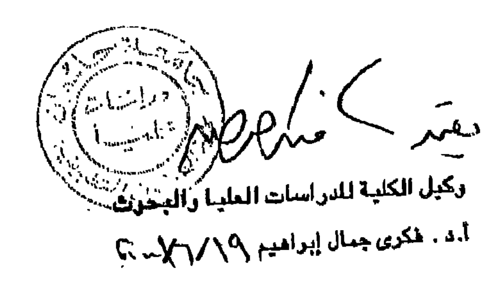

Bibliotheca Alexandrina
0185888





كلية الفنون التطبيقية

قسم طباعة المنسوجات والصباغة والتجهيز

" جماليات الشكل التجريدى وعلاقته بالغرض الوظيفى في تصميم طباعة المنسوجات

"AESTHETICS OF THE ABSTRACT FORMS IN RELATION TO FUNCTIONAL PURPOSE IN TEXTILE PRINTING DESIGN."

إعداد

الدارسة / عبير كمال محمد مجاهد

إستكمالا لمتطلبات الحصول على

درجة الماجستير في الفنون التطبيقية

إشـــراف

أ.د. سهير محمود عثمـــــان

أستاذ التصميم بقسم طباعة

المنسوجات والصباغة والتجهيز

كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان

أ.م.د.هدى صدقى عبد الفتاح

أستاذ مساعد بقسم طباعة

المنسوجات والصباغة والتجهيز

كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان

٢٠٠١ م

قال تعالى :

" شهـــد الله أنـــه لا إلـــه إلا هـــو
والملائكة وأولوا العلم قائما بالقسط
لا إلــه إلا هـو العـزيز الحكيـــــم "

آل عمران (١٨)

" بسم الله الرحمن الرحيم "

تتقدم الدارسة بأسمى آيات الشكر للمولى عز وجل على توفيقه لها في إخراج هذه الرسالة ، كما تتقدم الدارسة بخالص الشكر و التقدير إلى **الأستاذة/ الدكتورة سهير محمود عثمان** أستاذ التصميم بقسم طباعة المنسوجات والصباغة و التجهيز وكذلك **الدكتورة هدى صدقى عبد الفتاح** الأستاذ المساعد بقسم طباعة المنسوجات والصباغة و التجهيز على المجهود الكبير الذى بذلاه لاخراج البحث على هذا النحو ، كما تتقدم بخالص الشكر **للأستاذة / الدكتورة هدى عبد الرحمن الهادى** أستاذ التصميم ورئيس قسم طباعة المنسوجات والصباغة والتجهيز على ما أتاحته الدارسة من إمكانيات أسهمت بشكل كبير فى إخراج هذه الرسالة.

كما تتقدم الدارسة بالشكر لكل من عاونها وساندها حتى أتمت هذا البحث جعلهم الله فى ميزان حسناتهم.

جامعة حلوان

كلية الفنون التطبيقية

الدراسات العليا

بسم الله الرحمن الرحيم

قرار لجنة المناقشة والحكم

إنه في يوم الخميس الموافق ٢٠٠١/٣/١ م الساعة الحادية عشرة بمبنى كلية الفنون التطبيقية – اجتمعت لجنة المناقشة والحكم المعتمدة من السيد الأستاذ الدكتور نائب رئيس الجامعة لشئون الدراسات العليا والبحوث بتاريخ ٢٠٠٠/٩/٢ م لمناقشة رسالة الماجستير المقدمة من الدارسة / عبير كمال محمد سليمان مجاهد

وموضوعها

جماليات الشكل التجريدي وعلاقته بالغرض الوظيفي في تصميم طباعة المنسوجات

وبعد مناقشة الدارسة في موضوع البحث المقدم قررت لجنة المناقشة والحكم منح الدارسة / عبير كمال محمد سليمان مجاهد درجة الماجستير في الفنون التطبيقية (تخصص طباعة المنسوجات)

أعضاء لجنة المناقشة والحكم

أ.د. توفيق توفيق زيادة **(عضواً ومقرراً)**

أستاذ التصميم بقسم طباعة المنسوجات والصباغة والتجهيز

أ.د. سهير محمود عثمان **(مشرفاً)**

أستاذ التصميم بقسم طباعة المنسوجات والصباغة والتجهيز

أ.م.د. هدى صدقي عبد الفتاح **(مشرفاً)**

أستاذ مساعد بقسم طباعة المنسوجات والصباغة والتجهيز

أ.د. سهام زكي عبد الله **(عضواً)**

أستاذ الملابس والنسيج بكلية الاقتصاد المنزلي جامعة حلوان

محتويات الرسالة

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

فهرس الأشكال

رقم الشكل	اسم المرجع	اسم العمل	اسم الفنان	رقم الصفحة
٢٤	ثروت عكاشة ، المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية ، مكتبة لبنان ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ب ٠ت٠	رسم وتصوير النغمات الموسيقية لآلة الهارب	بول كلى	٥٧
٢٥	Antony Evritt, " Abstract Expressionism, Thames and Hudson, London, 1975, P. 14.	حافة أغسطس	مارك توبي	٥٩
٢٦	Antony Evritt, Ibid., P. 35.	الحياة الجديدة		٦١
٢٧	Antony Evritt, Ibid., P. 3.	مياة طاحونة الزهور	أرشيل جوركي	٦٣
٢٨	Antony Evritt, Ibid., P. 35.	الخطبة		٦٥
٢٩	Antony Evritt, Ibid., P. 6.	حفر	دي كوننج	٦٧
٣٠	Antony Evritt, Ibid., P. 7	باب علي النهر		٦٩
٣١	Antony Evritt, Ibid., P. 23.	الطائر الأبيض	وليم بازيوتز	٧١
٣٢	Antony Evritt, Ibid., P. 24.	قزم		٧٣
٣٣	Antony Evritt, Ibid., P. 42.	المنطقة الزرقاء	هيلين فرانكنثالر	٧٥
٣٤	Antony Evritt, Ibid., P. 195.	الجبل والبحر		٧٥
٣٥	Arsen Pohribny, Abstract Painting, London, 1979, P. 49.	تكوين إشعاعى	لاريونوف	٧٨
٣٦	Katheryn M. Lindulf, "Art Past Art Present", Hary N. Abrams and Others, New York, W.D.,	الضوء الكهربى	ناتاليا جونتشاروفا	٧٨
٣٧	Anna Moszenka, Ibid., P. 56.	بدون عنوان	ماليفيتش	٨١
٣٨	H.H. Arnason, Ibid., P. 238.	نموذج للنصب التذكارى الدولي	فالديمير تاتلين	٨٤
٣٩	.H.H. Arnason, Ibid., P. 240.	رأس مركب	نعوم جابو	٨٦
٤٠	أحمد عبد الغنى ، مرجع سابق ، ص ٢٠٣ ،	بوجى ووجى	موندريا ن	٩١
٤١	H.H. Arnason, Ibid., P. 245.	لاعبو الورق ١٨٩٢	بول سيزان	٩٣
٤٢	H.H. Arnason, Ibid., P. 245.	لاعبو الورق ١٩١٦ـ١٩١٧	خوان جريس	٩٣

ز

رقم الشكل	اسم المرجع	اسم العمل	اسم الفنان	رقم الصفحة
٤٣	H.H. Arnason, Ibid., P. 245	لاعبو الورق ١٩١٧	فان دويسبرج	٩٣
٤٤	Anna Moszenka, Ibid., P. 17.	مقهى لوبيت		٩٤
٤٥	H.H. Arnason, Ibid., P. 246.	تكوين مضـــاد		٩٥
٤٦	نعمت اسماعيل ، فنون الغرب فـــي العصور الحديثة ، دار المعــارف ، القاهرة ، ١٩٨٣، ص ١٨٢ .	أشكال	فاسيلي كاندنسكي	٩٩
٤٧	Rene Parola, Ibid., P. 50.	س ت أ ـ ٢٥		٩٩
٤٨	الكتالوج الخاص بالمعرض القومـــي للفنون التشكيلية الرابع والعشرين	سيمفونية	صلاح طاهر	١١١
٤٩	الكتالوج الخاص بالمعرض القومـــي للفنون التشكيلية الخامس والعشرين	تكوين من مصر	جاذبية سرى	١١٥
٥٠	الكتالوج الخاص بالمعرض القومـــي للفنون التشكيلية الرابع والعشرين	بدون عنوان	محمد طه حسين	١١٩
٥١	الكتالوج الخاص بالمعرض القومـــي للفنون التشكيلية الرابع والعشرين	علاقـــات عضويـــة هندسية	عبد الرحمن النشار	١٢١
٥٢	الكتالوج الخاص بالمعرض القومـــي للفنون التشكيلية الرابع والعشرين	طبيعية مصرية	عادل الفيشاوى	١٢٥
٥٣	الكتالوج الخاص بالمعرض القومـــي للفنون التشكيلية الرابع والعشرين	نافذة على الفرن	أحمد نوار	١٢٩
٥٤	أحمد عبد الغنى ، مرجـــع ســـابق ، ص ٢٠٠	السيمفونية التاســـعة بيتـــهوفن الحركـــة الرابعة	أحمد عبد الغنى	١٣٣
٥٥	الكتالوج الخاص بالمعرض القومـــي للفنون التشكيلية الرابع والعشرين	من ذكريات الطفولة	أيمن السمرى	١٣٧
٥٦	الكتالوج الخاص بالمعرض القومـــي للفنون التشكيلية الخامس والعشرين	تكوين	محمد السحلى	١٤١

فهرس التصميم

فهرس النماذج المطبوعة

الفصل الأول

التعريف بالبحث وحدوده

١ـ مشكلة البحث (خلفية موضوع البحث).

٢ـ هدف البحث.

٣ـ فروض البحث.

٤ـ حدود البحث.

٥ـ منهجية البحث.

٦ـ الدراسات المرتبطة بالبحث.

مشكلة البحث (خلفية موضوع البحث) :

إن الفن الحديث وإتجاهاته ومدارسه ، بما يحويه من قيم جمالية ، يمكن أن يكون مصدراً هاماً للإبداع ، والابتكار فى مجال الفنون عامة ، ومجال فن تصميم طباعة المنسوجات خاصة حيث يتميز بتنوع أساليبه الفنية.

ونتيجة لتعدد هذه الأساليب ظهرت المدارس الفنية بمختلف اتجاهاتها من واقعية ، وتأثيرية ، وتعبيرية ، وتكعيبية ، وتجريدية ، وغيرها.

وفن طباعة المنسوجات فى عصرنا الحديث يستلهم تصميماته من هذه الاتجاهات الحديثة بصفة عامة والتجريدية بصفة خاصة ـ وهى موضوع البحث.

ومفهوم التجريدية أو لفظة تجريد فى الفن تطلق على طراز ابتعد فيه الفنان عن تمثيل الطبيعة فى أشكاله ، وقصد إلى استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعى ، وعرضه فى شكل جديد ؛ لذلك أطلق النقاد على هذا الفن لفظ لا تمثيلى.

وحيث إن لكل عصر أدواته ، ولغته ؛ لذا فقد أصبحت تقنية الحاسب الآلى هى لغة العصر ، وأصبحت إمكاناته من المدركات الحديثة فى جميع المجالات وخاصة فى مجال الصناعة فى مجتمعنا المصرى المعاصر فالمصمم فى مجال المنتجات الصناعية كمنتج النسيج عامة ومجال تصميم طباعة المنسوجات خاصة يمتلك الطاقة البشرية ، والقدرة الإبداعية للعملية التصميمية فى هذا المجال. ولكن مع التقدم ، والتطور واستخدام الكمبيوتر فى برمجة الإمكانات البنائية والجمالية لعملية التصميم والتى يقوم بها العقل البشرى أصبح يواكب المتطلبات العصرية للمنتج المصرى الحديث بنتائج سريعة ، وتنوع أضخم ، وأشمل تنفيذاً لابتكارات ، وإبداعات المصمم والذى يرتكز بفكره على تغيرات عصره من تطور وتغير للتصميمات الحديثة والتى تتمشى مع المفاهيم التشكيلية تبعاً للغرض ، والوظيفة ، والاستعمال لكل منسوج.

ونظراً لأن معظم الدراسات التى عنيت بدراسة الفن التجريدى دراسات نظرية تحليلية ، ونقدية إذا ما قورنت بالأبحاث ، والدراسات الفنية والتطبيقية . وأن معظم الدراسات فى مجال طباعة المنسوجات تتحدد فيها النتائج التطبيقية وذلك فى مجال طباعة أقمشة السيدات أو المفروشات أو المعلقات وغيرها وبينما تندر الأبحاث فى مجال دراسة العلاقة بين الشكل الجمالى والغرض الوظيفى للمنسوج بشكل متخصص بالإضافة إلى أن استخدام الحاسب الآلى فى مجال طباعة المنسوجات يعتبر محدوداً

مقارنة بالإمكانات الهائلة التى يوفرها في الحصول على أشكال وتاثيرات غاية في الدقة ، والبراعة مع سهولة تطبيقها عملياً. فإن هذا البحث يركز على استنباط جماليات الشكل التجريدى من خلال الدراسة النظرية للمدرسة التجريدية ، وتطبيقها فى مجال تصميم طباعة المنسوجات بحيث يتم توظيف كل شكل تجريدى فى الغوض الوظيفى المناسب له بالاستعانة بإمكانات الحاسب الآلى.

هدف البحث :

يهدف البحث إلى :

- دراسة تحليلية للإتجاه التجريدى فى الفن الحديث ، والمصرى المعاصر بشكل عام.
- دراسة العلاقة بين جماليات الشكل التجريدى وعلاقته بالغرض الوظيفى فى مجال طباعة المنسوجات.
- عمل تصميمات ذات طابع تجريدى باستخدام الحاسب الآلى وطباعتها على أقمشة المنسوجات ذات الأغراض الوظيفية المختلفة.

فروض البحث :

يفترض الباحث :

- أن التجريد (للعناصر النباتية والحيوانية فى الطبيعة) يمكن الوصول به إلى تصميمات مبتكرة تلائم الغرض ، والوظيفة للمنسوج.
- إن دخول الحاسب الآلى لمجال التصميمات الخاصة بطباعة المنسوجات يمكن أن يحدث تطوراً فى هذا المجال ، ويذلل الكثير من العوائق التى يمكن أن تقف فى سبيل المصمم بما يوفره الحاسب الآلى من إمكانيات فى التصميم مع إمكانية تنفيذها عملياً ، وطباعتها على المنسوج.
- أن هناك علاقة بين القيمة الجمالية للتصميم وأغراضه الوظيفية وأن لكل شكل ما يلائم استعماله فى مجال طباعة المنسوجات.

حدود البحث :

حدود زمانية : حيث يتناول البحث فترة مدارس الفن الحديث من عام ١٩٠٦م حتى عام ١٩٦٠م كذلك يتناول الفنانين التجريديين المصريين المعاصرين من عام ١٩٦٠ وحتى الآن .

حدود مكانية : حيث يتناول المدرسة التجريدية فى كل من أوروبـــا وامريكــا كمــا يتناول الفنانين التجريديين المعاصرين فى مصر .

حدودموضوعيـة :

يتناول البحث فى الجانب التجريبى الوسيلة التطبيقيـــة (الطباعــة الرقميــة بإستخدام Ink Jet) فى طباعة الحلول التشكيلية المستنتجة مـــن دراســـات الأشـــكال التجريدية من (العناصر النباتية والحيوانية وفى الطبيعة) بإمكانية الحاســـب الآلـــى ، لتوظيفها فى الأغراض المختلفة كالمفروشات أو السيدات أو الأطفـــال أو المعلقـــات وغيرها.

منهجية البحث :

يعتمد البحث على المناهج الآتية :

أولا	:	المنهج التاريخى	:	فى تناول التطور التاريخى لحركة الفن التجريـــدى فى العصر الحديث والمصرى المعاصر.
ثانيا	:	المنهج التحليلى	:	حيث تتناول الدراسة بالوصف ، والتحليل الأسلوب الفنى للمدرسة التجريدية فى الفن الحديث من خـلال مختارات لبعض أعمــال فنانينـــها ، كمــا تتنــاول بالوصف والتحليل أيضا نماذج من أعمال الفنـــانين التجريديين المصريين المعاصرين.
ثالثا	:	المنهج التجريبى	:	ويتناول الجانب الابتكـــارى والحلــول التشــكيلية للتصميمات باستخدام الحاسب الآلـــى وتطبيقـــها ، وطباعتها على أقمشة المنسوجات ذات الأغـــراض المختلفة.

أدوات البحث : موسوعات - كتب عربيـــة وأجنبيـــة - رســـائل علميـــة - دوريـــات ومقاولات .

الدراسات السابقة المرتبطة بالبحث :

فى دراسة[1] تناول فيها الباحث الفن الإسلامى بالدراسة التاريخية ، وتطوره وانتشاره ، بدءاً من العصر الأموى حتى نهاية العصر العثمانى ؛ وتأثير الفنون السابقة عليه ، واثر الفن الإسلامى على الفنون الأوروبية الحديثة والمعاصرة ؛ وقدم دراسة تاريخية موجزة للفنون الأوروبية الحديثة ، بدءاً من الرومانسية وحتى التجريدية التى وضح فيها تأثر العديد من فنانيها بالفن الإسلامى. كما تعرض الباحث للاتجاهات التجريدية فى التصوير العربى المعاصر ، ودراسة بعض أعمال أهم الفنانين التجريديين العرب ثم يتناول إمكانية الاستفادة من الفن الإسلامى فى الحركة الفنية التشكيلية العربية المعاصرة.

وجه الارتباط : دراسة الفن التجريدى فى العصر الحديث ، وأثر الفن الإسلامى عليه.

وجه الاختلاف : ركز الباحث فى الدراسة السابقة على دراسة الفن الإسلامى فى الفترة الموضحة سابقاً ، وعلى استعراض الفنون الأوروبية المختلفة التى تأثرت به بصورة عامة. بينما ستركز الدراسة التى بين أيدينا على الفن التجريدى فى العصر الحديث، والمعاصر، وأثر بعض فنون التراث كالفن المصرى القديم ، والفن الإسلامى عليه.

وفى دراسة [1] عن المنظر الطبيعى عند جماعة الفارس الأزرق تناولت الحالة الفنية ، ومدارس الفن المختلفة ، وتطوراتها قبل ظهور جماعة الفارس الأزرق ، وكيف مهدت هذه المدارس لظهور هذه الجماعة.

وقد اعتمد الباحث على دراسة المنظر الطبيعى الذى كان الموضوع الفنى المحبب لفنانى جماعة الفارس الأزرق ؛ كما استعرض المدرسة التأثيرية ، ورؤيتها الخاصة فى تناول المنظر الطبيعى ، ودراسة تحليلية لأعمال أهم فنانيها ، وأعمال فنانى ما بعد التاثيرية . ثم دراسة التعبيرية وأعمال فنانينها.

---

(١) ابراهيم النجار ــ " الفن الاسلامى وأثره على التجريد فى التصوير العربى المعاصر " ، رسالة دكتوراة غير منشورة ــ كلية الفنون الجميلة ــ جامعة حلوان ــ ١٩٨٧م.

(١) إبراهيم محمد غزالة ــ " المنظر الطبيعى عند جماعة الفارس الأزرق " ــ رسالة دكتوراة غير منشورة ــ كلية الفنون الجميلة ــ جامعة حلوان ، ١٩٩٧م.

ثم تعرض لفكر جماعة الفـــارس الأزرق ، وأسـلوبها الفنـــى ، ومقوماتـــه ، وملامح الاتجاه التجريدى فيها ، وأوضح أن التجريد الحديث كان امتداداً للجماعـــة ، سواء التعبيرى أو الهندسى ، ثم قام الباحث باستعراض حركة الفن التجريـــدى فـــى أمريكا •

وجه الارتبــاط : الفن التجريدى فى العصر الحديث ، وأهم فنانينه •

وجه الأختلاف : الدراسة السابقة تركز على جماعة الفـــارس الأزرق، ودورهـــا الذى مهد لقيام حركة التجريد الحديثة ، والمدارس الفنية الســابقة عليها كالتأثيرية والتعبيرية ، مع دراسة بعض أعمال فنانى هــذه المدارس بالتحليل •

بينما الدراسة التى نحن بصددها تركز علـــى الفـــن التجريـــدى الحديث، وأثر بعض فنون التراث عليه •

وفى بحث [1] تبنى فكرة أن ــ تحليل نظام التركيب الموســيقى ــ يفيــد فـــى التوصل إلى صياغة جديدة لتنظيم مفردات التصوير فى نسق مجرد ، وأن المنــــاهج الفكرية الفنية للتجريد فى استلهامها للموسيقى يمكن أن تكون مدخلاً لتدريس التصويــر التجريدى تناولت الدراسة التجريد ، والحقبات التى ظهر فيها • كما تناولت الموســيقى ، وإيقاعاتها ، وتحليل لأعمال المصورين الذيـــن عــبروا عـــن الأثـــر الانطبــاعى للموسيقى، ثم قدمت دراسة فنية تطبيقية لأعمال تجريدية خاصة بالباحث ، اســـتلهمها من الأعمال الموسيقية •

وجه الإرتبـــاط : دراسة التجريد ومقوماته ، وأهم فنانينه •

وجه الاختلاف : ركزت الدراسة علـــى العلاقـــة بيـــن الموســيقى والتصويـــر التجريدى، والإفادة من تحليل التركيب الموسيقى كمدخل يعيـــن دارس فن التصوير على صياغة المفردات التشكيلية وفق نظـــم وقوالب التأليف الموسيقى ، كما نجد أن البـــاحث قـــد اســتلهم تصميماته المجردة من الأعمال الموسيقية ، بينما الدراسة التـــى نحن بصددها سوف تركز على جماليـــات الشـــكل التجريـــدى

---

(١) أحمد عبد الغنى محمد سالم ــ " التركيب الموسيقى كمدخل لتدريس التجريد فى التصوير لطلبة كلية التربية الفنية " ــ رسالة ماجستير غير منشورة ــ كلية التربية الفنية ــ جامعة حلـــوان ، ١٩٩٣م•

وأغراض الوظيفة فى استلهام الأعمال التجريدية الخاصة بها فى الدراسة الفنية التطبيقية ، من خلال العناصر النباتية والحيوانية فى الطبيعة ، لابتكار تصميمات تصلح لطباعة المنسوجات بأغراضها المختلفة.

وفى دراسة(١) تناولت فيها الباحثة التجريد بصفة عامة كما تناولت بالدراسة الفن المصرى القديم ، والفن الحديث ، والقيم التجريدية فى كل منهما. وعقدت مقارنة بين قيم كل منهما ؛ لإبراز العلاقات ، والقيم المشتركة . كشفت عن العلاقة بين التصوير المصرى القديم ، والتصوير الحديث ، ورسوم الأطفال.

وجه الارتباط : دراسة القيم التجريدية فى كل من الفن المصرى القديم ، والفن الحديث.

وجه الاختلاف : الدراسة السابقة تناولت القيم التجريدية فى التصوير المصرى القديم ، والتصوير الحديث ، لبيان العلاقة بين كل منهما ، وبين رسوم الأطفال. بينما الدراسة الحالية تتناول الفن التجريدى الحديث ، وأثر بعض فنون التراث عليه مثل الفن المصرى القديم ، والفن الإسلامى ، والعلاقة بين الأشكال التجريدية ، وأغراضها المختلفة ، مع دراسة تطبيقية فنية لتصميمات تجريدية.

وفى بحث (٢)تناول العملية الابتكارية فى التصميم ، والموضة ، ومصطلحاتها، وأسباب ظهورها ، ومبادئ التصميم : من تكرار وتدرج وإيقاع وتباين وتوازن وانسجام ووحدة .. الخ فى إطار طباعة المنسوجات ، وموجز تاريخى للتصميم ـــ تناولت فيه الباحثة ردود الأفعال الفنية تجاه التغير الصناعى ، وأثر الباوهاوس على فنون الموضة ، كما تناولت أساليب ، ومدارس الفن الحديث ، ومدى ارتباط المنسوجات بالفنون المختلفة ، ومن بينها الفن التجريدى.

وجه الارتباط : دراسة المدرسة التجريدية الحديثة وأثرها ـــ وبخاصة مدرسة

---

(١) إخلاص محمد ـــ " القيم التجريدية فى التصوير المصرى القديم والحديث " ـــ رسالة ماجستير غير منشورة ـــ كلية التربية الفنية ـــ جامعة حلوان ، ١٩٧٩م.

(٢) آسيا حامد الأرناؤوطى ـــ " ابتكار تصميمات لطباعة أقمشة السيدات من الأساليب والرؤية الفنية لبعض مدارس الفن الحديث " ـــ رسالة دكتوراة غير منشورة ـــ كلية الفنون التطبيقية ـــ جامعة حلوان ـــ ١٩٩٤م.

الباوهاوس ــ على فنون الموضة.

وجه الاختلاف : إن البحث السابق يقوم على دراسة المقومات الرئيسية لعملية ابتكار تصميمات لطباعة أقمشة سيدات ؛ مع ربط ذلك بالأساليب الفنية لبعض مدارس الفن الحديث. بينما البحث الحالى يقوم على دراسة المدرسة التجريدية الحديثة ، والمصرية المعاصرة ، لابتكار تصميمات تتنوع الأغراض الوظيفية لها بتنوع الأشكال التجريدية المستخدمة فيها.

وفى دراسة [1] تناول فيها الباحث سمات التذوق الفنى ، وبداية الاتجاهات الفنية التى اعتمدت على التكنولوجيا الحديثة ؛ وذلك بدراسة الحركات والاتجاهات الفنية التى مهدت لتلك الفنون مثل الدادا ، والمستقبلية ، والبنائية ، والحركية ، ثم اختار الباحث الفن الحركى ، وفن الكمبيوتر ، مع عرض لطرق وفنون استخدام الكمبيوتر.

وجه الارتباط : التعرض لدراسة المدرسة البنائية ، واستخدام التكنولوجيا الحديثة (الكمبيوتر) فى التصميم.

وجه الاختلاف : أن الدراسة السابقة تهدف من خلال دراسة الفن الحركى والكمبيوتر بالإضافة إلى التذوق الفنى إلى تنمية الابتكار لدى الدارسين نحو الجديد ، حتى يساير معطيات التقدم العلمى ، والفن المعاصر . بينما الدراسة الحالية تهدف إلى البحث فى العلاقة بين الشكل التجريدى وجمالياته وعلاقته بالغرض الوظيفى له لابتكار تصميمات تجريدية متنوعة الأغراض.

وفى دراسة[2] تناولت القيم التشكيلية فى الفن الإسلامى ، وتصميم المفروشات ، كموضوع متخصص ، وأساليبه الفنية ، والاتجاهات التصميمية لأقمشة المفروشات ، وعناصرها التشكيلية ، ومذاهب الفن الحديث ، والإتجاهات التجريدية

---

(١) أشرف أحمد العتبانى ــ " السمات الفنية لمختارات من الفن المعاصر المرتبط بالتكنولوجيا الحديثة ودورها فى إثراء التذوق الفنى " ــ رسالة ماجستير غير منشورة ــ كلية التربية الفنية ــ جامعة حلوان ــ ١٩٩٥م.

(٢) أوديت أمين عوض ــ " الإتجاهات التصميمية والتطبيقية المعاصرة لطباعة أقمشة المفروشات من ألياف عديد الأستر " ــ رسالة دكتوراة غير منشورة ــ كلية الفنون التطبيقية ــ جامعة حلوان ــ ١٩٩٥م.

المعاصرة ، واللاموضوعية فى الإنتاج الفنى مع ذكر أشهر الفنانين ، ودراسة أعمالهم. ثم تعرضت للإتجاهات التصميمية المعاصرة المحلية والعالمية ، والتصميم فى ماضى مصر وحاضرها ، والموازنة بين الاتجاه الواقعى ، والتجريدى بالتناوب بين القوى الإيجابية والسلبية فى الحياة.

وجه الارتباط : الإتجاهات التجريدية التعبيرية والهندسية المعاصرة ، مع ذكر أشهر الفنانين ، ودراسة أعمالهم.

وجه الاختلاف : أن الدراسة السابقة تهدف إلى إبتكار تصميمات تصلح لأقمشة المفروشات المصنوعة من ألياف عديد الإستر. بينما الدراسة الحالية تهدف إلى إبتكار تصميمات تجريدية متنوعة الأغراض الوظيفية.

وفى بحث[1] تناولت فيه الباحثة دراسة للفن الإسلامى ، وعناصره ، وأسسه الفنية ، والآثار التى نشأت عن انتقال الثقافة الإسلامية للغرب ، عن طريق أسبانيا ، وجزيرة صقلية ، والحروب الصليبية ، وملامح أثر الفن الإسلامى فى فنون الغرب قبل القرن العشرين ؛ ثم تأثير الفن الإسلامى على مدارس الفن الأوروبى الحديث مثل الوحشية ، والتعبيرية ، والتجريدية. مع دراسة تحليلية لأهم أعمال فنانى التصوير الأوروبى الحديث. وفى النهاية استعرضت الباحثة الأسس التصميمية للأعمال الفنية. مع دراسة فنية تطبيقية لابتكار تصميمات المعلقات المطبوعة.

وجه الارتباط : دراسة المدرسة التجريدية ، وأثر الفن الإسلامى عليها.

وجه الاختلاف : أن البحث السابق تعرض للفن الإسلامى ، وأثره على المدارس المختلفة فى الفن الأوروبى الحديث ، ومن بينها المدرسة التجريدية التى تحدث عن تأثير الفن الإسلامى عليها فى أوروبا فقط. وتناول فى الدراسة الفنية التطبيقية تصميمات المعلقات المطبوعة. بينما نجد أن البحث الحالى تناول الفن التجريدى بالدراسة التاريخية ، وأثر كل من الفن المصرى القديم ، والفن الإسلامى عليه، وملامح هذا التأثير فى أوروبا وأمريكا ، وتناول فى الدراسة الفنية التطبيقية تصميمات تصلح لمختلف

---

(١) ثناء محمد محمود يوسف ــ " البناء التصميمى المتأثر بالفنون الإسلامية فى فن التصوير الأوروبى الحديث والاستفادة منه فى تصميمات المعلقات المطبوعة " ــ رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ــ جامعة حلوان ، ١٩٧٦م.

الأغراض تبعاً للأشكال التجريدية المستخدمة فى كل تصميم.

وفى دراسة[1] تناولت فيها الباحثة وجود الاتجاه اللاتمثيلى (التجريــدى) فــى العصر الحجرى الحديث ، وبعض العصور الإســلامية . كمــا تنــاولت تصنيفاتــه بإيجاز، والعلاقة بين الفن التجريدى وبين رسوم الأطفال.

وجه الارتبــاط : تناول الفن التجريدى فى العصر الإسلامى ، والعصر الحديث.

وجه الاختلاف : أن الدراسة السابقة تناولت وجود التجريد فى العصر الحجــرى الحديث. كذلك فإن الهدف من هو تنمية الابتكار لدى الطلبــة ؛ للتخلص من مشاكل التكوين عندهــم الناتجــة عــن اهتمامــهم بمحاكاة المظاهر المرئية للعنــاصر الطبيعيــة. بينمــا تتنــاول الدراسة الحالية وجود التجريد فى الفن المصرى القديــم والفــن الإسلامى والهدف منها هو إبتكار تصميمات تصلح للأغــراض الوظيفية المختلفة .

وفى دراسة[2]تناولت المدارس الفنيــة الحديثــة ، وأســاليبها المختلفــة فــى التصوير، والنحت، والعمارة، والمدارس الفنية لتصميم الزجاج فى الفترة من القــرن التاسع عشر والقرن العشرين ، من خلال التعرف على القيــم الجماليــة والوظيفيــة بصفة عامة وفى الزجاج خاصة مع تحليل أعمال رواد فنانى كــل مدرســة فنيــة. بالإضافة إلى تناول الجوانب التكنولوجية فى تصميم المنتجات الزجاجية.

وجه الارتبــاط : دراسة المدرسة التجريدية فى العصر الحديث.

وجه الاختلاف : أن الدراسة السابقة تتعرض للعديد من المدارس الفنية فى القــرن التاسع عشر والقرن العشرين ، وتطبيق الدراسة الفنية التطبيقيــة على تصميم المنتجات الزجاجية . بينما ستركز الدراسة التــى نحن بصددها على الفن التجريــدى فــى العصــر الحديــث ، وستطبق الباحثــة الدراســة الفنيــة التطبيقيــة علــى تصميــم

---

(١) سعاد أحمد جمعة ــ " الإتجاه اللاتمثيلى فى تصوير القرن العشرين وأثره فى تدريس الفنــون بالمرحلة الإعدادية " ــ رسالة دكتوراة غير منشورة ــ كلية التربية الفنية ــ جامعة حلــوان ــ ١٩٩٧م.

(٢) عزيزه سيد أحمد سماح ــ " أثر فلسفة الفنون الحديثة على التصميم وعلاقــة ذلــك بــالمنتج الزجاجى " ــ رسالة ماجستير غير منشورة ــ كلية الفنون التطبيقيــة ــ جامعــة حلــوان ــ ١٩٩١م.

المنسوجات بأغراضها الوظيفية المختلفة.

وفى بحث[1] تناول فيه الباحث مفهوم التجريدية وأقسامها ، وأثر الفن التجريدى على الرسوم المتحركة ، ومفهوم الرمزية ، وأنواع الرموز واستخداماتها. مع دراسة متعمقة للرمز وعلاقته بالتجريد. كما تناول تطور استخدام التجريد، والرمزية فى الأفلام السينمائية ، والرسوم المتحركة ، ويقدم قراءة تشكيلية لبعض أفلام الرسوم المتحركة، ويتعرض للأسس التشكيلية والسينمائية للتكوينات التجريدية، والرمزية فى مقدمات الأفلام السينمائية بإستخدام الكمبيوتر. ثم تعمق فى مجال عناصر اللغة السينمائية وتقديم مقدمة لفيلم الحدود السورى.

وجه الارتباط : التعرض لمفهوم التجريدية وأقسامها.

وجه الاختلاف : أن الدراسة السابقة تعرضت للفن التجريدى بهدف تطبيقه فى مجال مقدمات الأفلام السينمائية باستخدام الكمبيوتر بينما الدراسة الحالية تبحث فى الفن التجريدى بهدف تطبيقه فى مجال طباعة المنسوجات بأغراضها المختلفة باستخدام الكمبيوتر.

وفى دراسة[2] تناولت فيها الباحثة مدرسة " الباوهاوس " وفلسفتها فى الفن ، والتربية (بصفة خاصة) بإعتبار أن أفكار الباوهاوس تعد تقنيناً عظيماً لكثير من الأعمال الفنية المعاصرة ، وملائمة لتدريس أسس التشكيل المجسم من حيث بساطة الفكرة ، وأساسها الهندسى. ولذلك تناولت الباحثة دراسة مدرسة " الباوهاوس " من الناحية التجريبية ، والتحليلية . كما تناولت بالتحليل إنتاج الرواد الأوائل لها.

وجه الارتباط : دراسة مدرسة " الباوهاوس " وفلسفتها فى الفن.

وجه الاختلاف : الدراسة السابقة ركزت على الجانب التربوى فى مدرسة " الباوهاوس" بالإضافة إلى الجانب الفنى ، وذلك للإستفادة من أسلوبها التعليمى ، والفنى فى إعداد خطة تعليمية

---

(١) غسان زيد أبو طراية ــ " أثر المدرسة التجريدية والرمزية لتكوين كادرات الرسوم المتحركة فى مقدمات الأفلام السينمائية " ــ رسالة دكتوراة غير منشورة ــ كلية الفنون الجميلة ــ جامعة حلوان ، ١٩٩٨م.

(٢) ليلىحسن سليمان ــ " إتجاهات الباوهاوس فى النحت وأثره فى إعداد معلم التربية الفنية "ــ رسالة دكتوراة غير منشورة ــ كلية التربية الفنية ــ جامعة حلوان ــ ١٩٧٩م.

يمكن تعميمها فى التعليم فى مصر ٠

وفى بحث[1] تناول التجريد ، وبحث فى الوجهة البنائية له سواء كان التجريد عضوياً أو هندسياً كما تعرض لمنابع التجريد فى الحضارات السابقة ، وعلاقة التجريد بالفلسفة ، والعلم٠ ثم تناول دراسة تاريخية لتطور الفن التجريدى ؛ مع دراسة تحليلية لبعض أعمال الفنانين التجريديين الأوائل ، ثم قام الباحث بدراسة التجريد فى الفن المصرى المعاصر ٠

وجه الارتباط : دراسة التجريد فى الفن الحديث، والفن المصرى المعاصر ٠

وجه الاختلاف : يهدف البحث السابق إلى توظيف القيم التجريدية بالوسائل والتقنيات المتطورة ؛ لابتكار تصميمات فى مجال فن الجرافيك المعاصر ٠ بينما يهدف البحث الحالى إلى إستنباط القيم الجمالية للشكل التجريدى ، وبيان علاقته بالغرض الوظيفى ، لابتكار تصميمات تطبق فى مجال طباعة المنسوجات بالوسائل التكنولوجية الحديثة٠

وفى دراسة [2]تحاول تحديد المتطلبات الشكلية التى تفرضها طبيعة المنسوجات القطنية المطبوعة ؛ وأغراضها الاستعمالية المختلفة من خلال العلاقة بين الشكل والوظيفة مع استخدام زهرة القرنفل الطبيعية ، وكذلك دراسة خصائص أقمشة السيدات الشعبية ، والراقية ، وأقمشة التأثيث ، وخصائص المنسوجات القطنية ، ووظائفها ، وأهميتها الإقتصادية٠

وجه الارتباط : دراسة العلاقة بين الشكل ، والغرض الوظيفى٠

وجه الاختلاف : الدراسة السابقة تستخدم فى الدراسة الفنية التطبيقية زهرة القرنفل الطبيعية كعنصر ابتكارى يطبق على المنسوجات القطنية بإستخدام الشاشة الحريرية . بينما الدراسة الحالية تتناول الشكل التجريدى المستوحى من النباتات ، والحيوانات فى الطبيعة على أنواع مختلفة من المنسوجات بإستخدام

(١) متولى محمد عصمت ــ " القيم التشكيلية للمدرسة التجريدية وأثرها فى فن الجرافيك " ــ رسالة دكتوراة غير منشورة ــ كلية الفنون الجميلة ــ جامعة حلوان ــ ١٩٩٣م٠

(٢) مصطفى محمد الشوربجى ، " العلاقة بين الشكل والوظيفة فى تصميم طباعة المنسوجات القطنية " ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ــ جامعة حلوان ، ١٩٨٦م٠

الكمبيوتر .

وفى بحث [1] يهتم بقضية القومية ، وتمايزها ، والحفاظ على هويتها وسط مظاهر العولمة ، وانفتاح الثقافات، كما يرصد الاتجاهات الثقافية على الساحة فى مصر، والسمات القومية فى العمل الفنى المجرد ، ثم استعرض الباحث الفنانين المصريين ذوى الطابع التجريدى.

وجه الارتباط : دراسة التجريد فى أعمال بعض الفنانين المصريين التجريديين.

وجه الاختلاف : أن هذا البحث تحدث عن التجريد فى موجز سريع بينما كان التركيز الأكبر على قضية القومية ، والعوامل التى أثرت عليها.

بينما سوف تتبع الباحثة فى البحث الحالى التجريد ، والمدرسة التجريدية فى العصر الحديث بالدراسة التاريخية مع تحليل بعض أعمال أهم فنانيها ، وأعمال الفنانين المصريين المعاصرين؛ للاستفادة منها فى ابتكار تصميمات تصلح للأقمشة المنسوجة بمختلف أغراضها بعد البحث فى علاقة الشكل التجريدى بغرضه الوظيفى.

(1) مصطفى محمد عبد الوهاب ، " السمات القومية للشكل المجرد فى التصوير المعاصر" ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ــ جامعة حلوان ، ١٩٩٧م.

الفصل الثانى

تأثير بعض فنون التراث على الفن التجريدى
فى العصر الحديث

- مقدمة.
- تعريف التجريد .
- تاثير بعض فنون التراث على الفن التجريدى الحديث
(الفن المصرى القديم - الفن الإسلامى)
- آراء بعض الفلاسفة والفنانين عن التجريد

مقدمـــة :

إن الفنون هى مرآة الإنسان ، تنعكس على صفحتـــها أحوالـــه الإجتماعيـــة ، والإقتصادية ، ومعتقداته الدينية.

والفنون التشكيلية بصفة عامة ــ والفن التجريدى بصفة خاصة ــ كانت مـــن أهم هذه الفنون التى عبر بها الإنسان عن ذاته ، ومشاعره أصدق تعبير .

وقد ظل التجريد بمثابة الهدف الذى يسعى الكثير مـــن الفنـــانين ، والفلاســفة للوصول إليه. وذلك لأنهم وجدوا فيه الأداة التعبيرية الطيّعة ، والرفيق الأمين للفنـــان الذى ينقل إلينا آماله ومخاوفه ، وإنطباعاته وأفكاره وأحاسيســـه الداخليـــة بأسـلوب بسيط، وعميق فى نفس الوقت يثير فى النفس ردود أفعال شتى.

تعريف التجريد :

يقصد بالتجريد فى الفن ابتعاد الفنـــان عـــن تمثيـــل الطبيعـــة فـــى أشـــكاله ، واتجاهاته؛ واستخلاص الجوهر من الشكل الطبيعى ، وعرضه فى شكل جديد بـــهدف الحصول على نتائج فنية عن طريق الشكل ،.والخط ، واللون.[1] فتحل بذلك الفكـــرة المعنوية محل الصورة العضوية حتى وإن بدت غامضة حيث التحول من الخصـــائص الجزئية إلى الصفات الكلية ، ومن الفردية إلى التعميم المطلق.

لذا كان التجريد يتطلب تعرية الطبيعة من حلتها العضويـــة ، ومـــن أرديتـــها الحيوية ؛ كى تكشف عن أسرارها الكامنة ، ومعانيها الغامضة.

وسواء أكان التجريد هندسياً شاملاً أو جزئياً بتبسيط الأقواس والمنحنيـــات أى تجريداً كاملاً أو نصف تجريدى فإنه يعطى الإيحاء بمضمون الفكرة التى يقوم عليـــها العمل الفنى ، والتى تعبر عن الهدف الذى يسعى إليه الفنان مـــن التجريـــد ؛ والـــذى يختلف تبعاً لاختلاف مجالات استخدامه.[٢] فالتجريد متوفر فى كثير مـــن الأعمـــال الفنية كما يتوفر فى الجوانب العلمية والعملية ، والفارق بيـــن التجريـــد فـــى الفـــن ، والتجريد فى العلم إنما ينحصر فى نوع الإهتمام ، وطبيعة الهدف الذى يرمـــى إليـــه كل منهما.

---

(١) حسن محمد حسن ، مذاهب الفن المعاصر " الرؤية التشكيلية للقرن العشـــرين " ، دار الفكـــر العربى ، القاهرة ، ١٩٧٥م ، ص ١٨٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٨٤ .

ففى العلم إنما يطلب التجريد للوصول إلى تقرير حقيقى ناجح. فى حين يُطلب التجريد فى الفن ، بغية الوصول إلى التعبير عن الموضوع تعبيراً قوياً. وهنا يكون وجود الفنان وتجربته عاملين هامين فى تحديد وإختيار ما سوف يعبر عنه وبالتالى فإنهما هما اللذان يُعنيان طبيعة التجريد الذى سيتم ، والمدى الذى سيصل إليه مع مراعاة ألا يتجاوز هذا المدى بنية الأشكال الجوهرية فى تصميم البيئة (الطبيعة) وإلا فإن الفنان سوف يعمل فى إطار فردى محض. وعندئذ ستكون أعماله خالية من كل معنى حتى وإن كانت عامرة بالألوان الزاهية ، والأصوات العالية.(١)

وبنظرة تاريخية فاحصة نجد أن التجريد قد وُجد فى الفنون التشكيلية على مر العصور.

فقد أتجه الفنان منذ عهوده البدائية إلى التجريد فى انتاجه الفنى ؛ هروباً من قسوة الطبيعة ، وما يعانيه من ضراوة البيئة المتسلطة على وجوده حيث كان اتخاذه لتلك الأوضاع الهندسية التجريدية. كما عرف الفنان المصرى القديم التجريد حيث كان يسجل الصور المطبوعة فى مخيلته دون الصور المرئية أمامه. أى أن إبداعه ، كان مستمداً من واقعية أساسها البصيرة لا البعد المرئى. وفى الفن القبطى لجأ الفنان إلى التجريد للتعبير عن الرغبة فى الخلاص من الاضطهاد الذى كان يعانى منه.

كما أشار التجريد فى العصور الإسلامية إلى نزعة صوفية وجدانية تهدف إلى ما وراء الطبيعة للوصول إلى المطلق. بينما أتجه الفن الحديث للتجريد تعبيرا عن الخلاص من المظاهر الجمالية ، وقيمها التى أسقطتها مبادئ الفن المعاصر ، والهروب من واقع الحياة الأليم بالبعد عن كل ما له صلة بمظاهر الطبيعة ، وأشكالها العضوية فى مختلف صورها إلى عالم من التجريد.(٢)ولذلك سُمى الفن التجريدى فى العصر الحديث " فن القرن العشرين " أو " الفن المثالى للقرن العشرين ".(٣)

---

(١) محمود البسيونى ـــ الفن خبرة ، دار النهضة المصرية ـــ القاهرة ـــ ١٩٦٠م ـــ ص ١٦١ .

(٢) حسن محمد حسن ـــ مذاهب الفن المعاصر " الرؤية التشكيلية للقرن العشرين" ـــ مرجع سابق ـــ ص ١٨٤ .

(3) Ian Chilvers, The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists, Oxford, New York, Oxford University Press, 1988, P. 2.

تأثير بعض فنون التراث على الفن التجريدى الحديث

على الرغم من إعلان فنانى المدرسة التجريدية الحديثة الثورة على التقاليد الفنية القديمة ؛ إلا أن ما لا يمكن تجاهله ، أو إنكاره أنه ما زالت لبعض الفنون القديمة فى وجدان هؤلاء الفنانين جذور داخلية عميقة فى اللاشعور؛ تضفى آثارها ، وتبدو فى الأعمال الفنية لهؤلاء الفنانين.

تأثير الفن المصرى القديم على الفن التجريدى الحديث :

كان للمعتقدات الدينية أثر كبير فى حياة قدماء المصريين وبالتالى فى فنهم . ولعل أهمها اعتقاد المصرى القديم فى حياة ثانية بعد الموت ، الذى لم يعتبره نهاية الحياة ، بل عده فترة قصيرة ينتقل بعدها الفرد إلى حياة أبدية على غرار الحياة الدنيا ، وإن الروح تعود إلى الجسد بعد الوفاة ، ولذلك عرف التحنيط للمحافظة على الجسد إنتظارا لعودة الروح ، واعتنى ببناء المقابر أكثر من اهتمامه بتشييد مساكنه الدنيوية ، وزين جدرانها بمناظر وصور تمثل حياة المتوفى اليومية بما تحويه من موضوعات مختلفة (ألعاب رياضية – صيد – زراعة وغيرها) .

كذلك آمن المصرى القديم فى عهد الأسرات بأن الملك هو من نسل الآلهة ، يشيد له المعابد ، وينحت له التماثيل . فظهرت فى أعماله الكثير من الأحداث والأخبار كأخبار الحروب ، والموضوعات الدينية كمشاهد التعبد ، وأداء الشعائر الدينية ، والأحتفالات ، والأساطير .

وقد تميزت الأعمال الفنية المصرية القديمة بخصائص تجريدية منها [1] : –

- إستخدام الزخارف الهندسية فى زخرفة المقابر المصرية القديمة ، سواء على هيئة زخارف هندسية محورة من أشكال نباتية ، او على هيئة مفروكة هندسية .
- كان الفنان المصرى يرسم عناصر صوره ورسومه تعبيرا عن إنطباعاته عن هذه الأشكال ، وليس تقليدا حرفيا لأشكالها الطبيعية ، أى أنه يرسم عناصر صوره وروسومه كما يعرفها العقل لا كما تراها العين . فقد كان يرسم رأس

(1) زوز عمر عبد العزيز " دراسة تحليلية لمختارات من الرسوم والتصاوير الحائطية الشعبية والإفادة منها فى تنمية التعبير الفنى فى المرحلة الإبتدائية " رسالة دكتوراه غير منشورة – كلية التربية الفنية – جامعة حلوان – ١٩٧٧ ، ص١٠٠ .

الإنسان فى وضع جانبى بينما جسمه كما لو كان فى وضع المواجهة ، أو يرسم الطيور فى وضع جانبى ، والجناحان كما لو كان الطائر بالمواجهة [1] .

- كذلك لم يتقيد بقواعد المنظور ، بل رسم الشخصيات الهامه ، والرئيسية (كشخصية الملك) بشكل أكبر من غيرها حيث تحتل مركز السيادة فى العمل ؛ لتأكيد أهميتها وإبرازها [2] وهذا يؤكد قدرة الفنان المصرى القديم على التحكم فى نظام تصميماته بحيث تتفق والموضوع الذى يعبر عنه .
- وقد تميز أسلوبه بتقسيم اللوحات الجدارية إلى مساحات أفقية متوازية تفصلها أشرطة ضيقة ، تعمل على تقسيم اللوحة إلى عدة لوحات او مساحات حيث تسجل عليها المشاهد والمناظر المراد تسجيلها ، ويذكرنا هذا بطريقة الكتابة المصرية القديمة التى تقوم على تقسيم المساحات أيضاً ، والتى بدأت كتبسيط لأشكال معروفة ، وسرعان ما تطورت حتى استقلت عن الأشكال الطبيعية المستوحاه منها [3] .

وقد أثرت الحضارة المصرية القديمة بما لها من سحر أخاذ قد أثرت على فنانى المدرسة التجريدية الحديثة ، والذين أتاحت لهم كتابات علماء الحملة الفرنسية ــ عن هذه الحضارة والرحلات العلمية الأثرية التى قام بها علماء الآثار ، والفنانون لمصر فى العصر الحديث التعرف على القيم التجريدية فى الحضارة المصرية القديمة .

فقد كان من الآثار الإيجابية للحملة الفرنسية على مصر ــ رغم أنها كانت صورة من صور الإحتلال ــ أن قام البارون "دومينيك فيفيان دينون " (١٧٤٧ــ١٨٢٥) ــ وهو أحد علماء هذه الحملة ــ بوصف ورسم التفصيلات الدقيقة لكثير من المعابد، والأهرامات، والآثار التى رآها فى منطقة الأهرامات بالجيزة، وفى سقارة ، وأسوان . ونشر مجموعة رسومه التى رسمها فى مصر فى كتابه " رحلة فى الوجهين البحرى والقبلى " عام ١٨٠٢ وترجم هذا الكتاب إلى اللغتين

---

(1) يوسف خفاجى ، أحمد يوسف ، الزخرفة المصرية القديمة ، هيئة الآثار ، ب.ت ، ص٧٧.

(2) Posener George; " A dictionary of Egyptian civilization , Methuen and Co. LTD, London, 1962, P. 30.

(3) زوزو عمر عبد العزيز ، مرجع سابق ، ص ١٠٠ .

الإنجليزية والألمانية بعد ذلك بيعت هذه المجموعة الكبيرة من الرسوم إلى العديد من المتاحف الإقليمية مما أتاح للملايين ومن بينهم الفنانين التعرف عليها.[1]

هذا بالإضافة إلى الكتاب الذى ألفته السيدة الفرنسية (بو) عن مقابر " طيبة " وتحدثت فيه عن أسلوب الفنانين المصريين ، وكذلك رحلات الفنان المعاصر "أندريه لوت " وزياراته المتكررة لمصر والتى دفعته للقول بأنه : ليس من الإسراف أن نقول : إن الدراسة الجادة العميقة لنماذج من التصوير المصرى قد تقودنا إلى أنه المنطلق الحق لفن التصوير الحديث ودعامة تطوره وازدهاره .

وكان من نتيجة ذلك أن كتب " جاك فانديه " عالم الآثار المصرية يقول " إننا نملك الآن أن نقول إن المصريين كانوا الرواد الأوائل للمدرسة التكعيبية (والتى تعتبر مدخل للإتجاه التجريدى) والمدرسة الوحشية وأنهم كانوا أول من ابتكر الطبيعة الساكنة " والتى يؤثر أندريه لوت أن يسميها مائدة القربان.[2]

ويؤيد هذا الكلام كتابات فان دويسبرج التى نشرتها مجلة " دى ستيل " عن تأثر التشكيلية الجديدة ــ التجريد ــ بالفن المصرى القديم وما كتبه " فان دويسبرج" لا يعبر عن رأيه فقط ، بل إنه يعبر عن رأى الجماعة كلها التى تعبر عنها المجلة.

وقد كان من نتيجة محاضرة " فان دويسبرج " التى نشرت بعدد المجلة عام ١٩٢٢ بعد إلقائها فى عدد من مدن ألمانيا ، أنها وضعت الفن المصرى القديم بتوازنه، وموازنته بين الطبيعة والروح ؛ مثلاً أعلى للفن التجريدى الحديث وأوضحت هذه المحاضرة التى كان عنوانها : " الإرادة من أجل الإبداع الفنى " أن هدف التجريد الحديث هو الوصول إلى التوازن الحقيقى بين الروح والمادة الذى حققته الحضارة المصرية القديمة ، ومن بعدها الحضارة الإغريقية، وأن هذا التوازن هو ما تحاول جماعة دى ستيل أن تحققه.[3]

ونستطيع أن نلاحظ تأثر الفنانين التجريديين فى العصر الحديث بالعديد من الأعمال المصرية القديمة ، فهناك أعمال مصرية قديمة ذات طابع هندسى ، اعتمدت على المساحات البحتة لإحداث الإحساس بالصراع بين الخطوط الرأسية والأفقية كما فى شكل (١) ويظهر تأثر الفنانين التجريديين بهذه الخاصية فى الفن المصرى القديم

---

(١) ثروت عكاشة ــ تاريخ الفن (الجزء الأول) ــ دار المعارف ــ مصر ــ ب.ت ــ ص ٢٩٤ .
(٢) ثروت عكاشة ــ نفس المرجع ــ ص ٢٩٥ .
(٣) إخلاص محمد ــ " القيم التجريدية فى التصوير المصرى القديم والحديث " ــ رسالة ماجستير غير منشورة ــ كلية التربية الفنية ــ جامعة حلوان ــ ١٩٧٩ ــ ص ١٧٠ .

فى أعمال "موندريان " ؛ حيث نلاحظ تقسيم اللوحة إلى مستطيلات مختلفة المساحة ، عن طريق تقاطع الخطوط الأفقية مع الأعمدة الرأسية كما فى شكل (٢) ؛ لإحداث نفس هذا الصراع ولكن بطريقة مختلفة ، فيلاحظ ـ إن الإيقاع جاء ـ من تنوع الأشكال والمساحات فى عمل " موندريان " بينما جاء التنوع فى الفن المصرى القديم من السيميترية (التماثل)۰

كما يبدو تأثر بعض فنانى خداع البصر ببعض أعمال الفن المصرى القديم حيث نلاحظ التشابه بين الزخارف على الزهرية التى فى شكل (٣) والجزء المستدير من الزهريتين فى شكل (٥) ، كأعمال من الفن المصرى القديم وبين أحد أعمال الفنانة بريدجيت رايلى Bridget Riley بعنوان " التيار " شكل (٤)۰

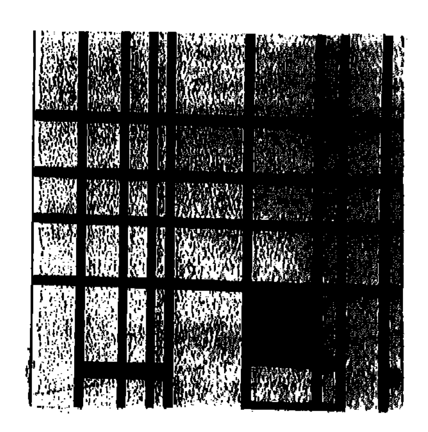
حيث أن العملين يتفقان فى استخدام الخطوط المنحنية المتموجة المتوازية بصورة تكرارية باللونين الأبيض والأسود بتبادل الشكل مع الأرضية۰ وبملاحظة حركة هذه الخطوط نجد أنها كلما تقترب من بعضها البعض كلما يقل سمكها ، وكلما تبتعد عن بعضها البعض كلما يزداد سمكها۰

نفس هذا التحليل يمكن تطبيقه على أوجه التشابه بين الأعمال المصرية القديمة متمثلة فى الزخارف على الزهرية شكل (٦) وعلى عنقى الزهريتين فى شكل (٥) مع اختلاف شكل الخط ومسار حركته مع عمل الفنان جان لارتشر فى شكل (٧)۰

وهنا تبدو لنا ملاحظة هامة وهى أن خداع البصر يظهر بجلاء فى الفن البصرى Op Art بينما لا يظهر فى الفن المصرى القديم بنفس الدرجة۰ ويرجع ذلك إلى أن الفن المصرى القديم لم يقصد به الفنان خداع البصر ، بل قصد إلى زخرفة السطوح المختلفة كالزهريات۰ لذا نوع فى سمك الخط من تكرار لآخر، وفى المسافات البينية بين كل خط ، وآخر۰ بينما قصد فنان الخداع البصرى Op Art إلى إحداث نوع من الاهتزازات باستخدام هذه الخطوط لخداع البصر ۰



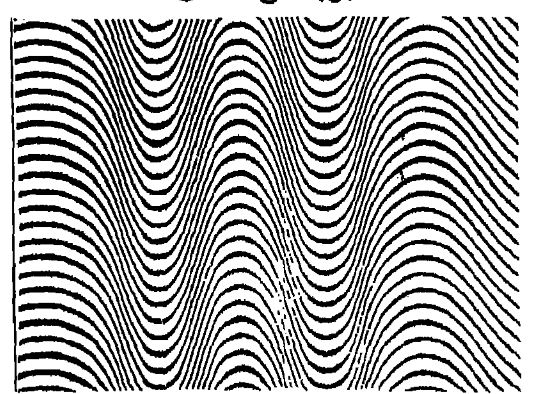
شكل (١) خطوط رأسية وأفقية من الفن المصرى القديم.



شكل (٢) موندريان ، تكوين من الأحمر ، والأصفر ، والأزرق
(١٩٣٩_١٩٤٢) زيت على توال.



شكل (٣) زهرية على شكل سمكة من الفن المصرى القديم ، المتحف البريطانى ، لندن



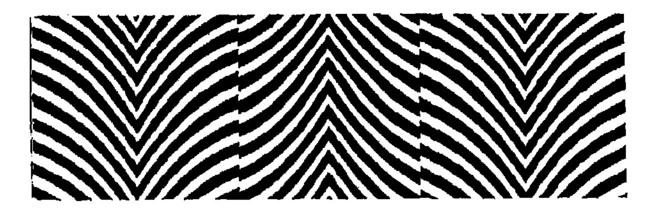
شكل (٤) بريدجيت رايلى ، " التيار " ، جزء مكبر من العمل



شكل (٥) زهريتين من الفن المصرى القديم ، المتحف البريطانى ، لندن.



شكل (٦) زهرية من الفن المصرى القديم ، المتحف البريطانى ، لندن



شكل (٧) جان لارتشر من أعمال الخداع البصرى

لذا فقد استوحى الفكرة الزخرفية وقواعدها من الفن القديم ثم طوعها بطريقـــة محسوبة بدقة تتمثل فى تكرار نفس الخط فى كل مرة على مدى العمـــل الفنـــى كلـــه بنفس خصائصه لتحقيق خداع البصر .

وبعد استعراض تأثير الفن المصرى القديم بقيمه التجريدية على الفن التجريـدى الحديث، تنتقل الدراسة لاستعراض تأثير فن تجريدى من نـــوع آخـــر علـــى الفـــن التجريدى الحديث وهو الفن الإسلامى.

تأثير الفن الإسلامى على الفن التجريدى الحديث :

عبر الإسلام عن روح جديدة وعقلية فلسفية لها طابعها الخاص [1] فقد كان من اول هدى الإسلام للبشرية أن الله واحد لا شريك له ، وليس له شبه مما نعرفه فى آثاره من الخلق ، لذلك فلابد للإنسان أن يتخلص من أية صورة مرئية يخيل إليه أن يكون عليها الله ، حتى يحقق إدراكاً اعم وأشمل ، ولا سبيل له إلى هذا الإدراك إلا عن طريق التجريد فأصبحت الصورة البصرية بالنسبة للتجريد بمثابة الجزء للكل او العارض للدائم ، او النظرة المحدودة للشاملة . لذا فقد كان الإسلام من الأديان التى وجهت إلى التجريد ، وسبقت الحضارة الإسلامية الاتجاهات الفنية المعاصرة فى صرف الناس عن الملموسات إلى ما هو أعم وهو الاتجاه الموصل حتماً إلى الله الواحد الأحد الذى هو فى كل شئ ولا يشبه أى شئ .

وهكذا تميز الفن الإسلامى بخصائص تجريدية منها : –

- الارتقاء فوق المفردات والعوارض والسعى إلى تكشف القانون الذى تقوم عليه سائر الأشياء ، عن طريق تحويل الطبيعة إلى مجردات حتى كادت ان تفقد طبيعتها ، ولكنها بعد أن بعدت عن الطبيعة دلت على سعة خيال مبدعها وصفاء قريحته ، فعند تأملنا لكرانيش بعض المساجد نشاهد شكلاً أشبه بالعروسة المجردة ، يتكرر على امتداد حافة الجدران ، وبتأمل اكثر ، نجد هذا الشكل فى تكراره إنما هو إمتداد تجريدى لأشكال المصلين فى صلاة الجماعة ، يقفون صفاً واحداً ، الايدى منطوية على الصدور فتحدث الأقواس الجانبية ، بينما تكرار الجلاليب هو الشكل الدائرى المتكرر فى أشكال تلك العرائس التجريدية المتتالية المتكررة [2] .
- يتبع الفنان الأسلامى منهجاً خاصاً فى تصميم عناصره الزخرفية ، وفى تكرارها يعتمد فى منهجه هذا على المنطلق الهندسى ، الذى يقوم على التماثل ، وضبط الزوايا والتتابع فيتوافر له تأثيرات جمالية فى متسقة فى عمومياتها وفى تفاصيلها. [3]

([1]) أبو صالح الألفى ، الفن الإسلامى – أصوله ومدارسه ، دار المعارف ، ١٩٦٧ ، ص ٧٦ .

([2]) محمود البسيونى ، مرجع سابق ، ص ١٢١ – ١٢٤ .

([3]) El- Said Issam and Parman Ayse, Geometric concepts in Islamic Art", World of Islam festival Publishing company ltd, London, 1976, P.4 .

وتظهر هذه التجريدات الهندسية الاسلامية فى المنابر ، والمقاعد والمصاعد ، والحليات الخشبية فى الأبواب ، وعلى الرغم مما يبدو فى هذه الزخارف الهندسية من تعقيد ، فإنها فى حقيقتها بسيطة ، إذ تبدأ الوحدة الرئيسية التى تمثل شكلاً هندسياً بسيطاً كالمثلث أو المربع او المخمس او المستطيل . ثم تتضاعف وتتشابك لكى يستخرج منها أشكال واسعة التنوع [1] .

- كما يتميز الفن الإسلامى بالاستمرارية التجريدية . ذلك ان النظرة الكونية التجريدية للفن الإسلامى إنما هى إنعكاس لإحساس الفنان المسلم باستمرارية الحياة بنظام إيقاعى مميز. فكأن الفنان المسلم قد استجاب لدعوة القرآن إلى النظر للأرض والسماء ، والشمس والقمر ، والليل والنهار ، والجدب والإخضرار ، وتدافع الأمواج وهطول الأمطار ، واتعظ بحكمة الخالق : " إن فى خلق السموات والأرض واختلاف الليل والنهار ، لآيات لأولى الألباب ، الذين يذكرون الله قياماً وقعوداً وعلى جنوبهم ، ويتفكرون فى خلق السموات والأرض ربنا ما خلقت هذا باطلاً سبحانك ".

لذا فقد كانت استجابة الفنان المسلم لدعوة الله عز وجل بالتفكر فى مظاهر الحياة حوله هو الذى اوحى له بالأشكال المتوالدة من بعضها البعض وبالتبادل بين الأشكال والأرضيات ، وبالأحساس بالبنية المتحركة وبالنظم الإيقاعية المتمثلة فى الأشكال المستمرة بلا بداية ولا نهاية فى سبيل لا ينقطع . كل هذا فى إطار من الشمول ، وتجسيد الحس الجماعى والتعبير عن المطلق [2] .

ولذلك فإن الفن الإسلامى بروحه الحرة المتجددة ، وحركته الدائبة ، وسعيه إلى ما هو أعم وأشمل من محاكاة المظاهر الطبيعية ، قد جذب العديد من الفنانين التجريديين فى العصر الحديث ، وجعلهم يجدون فى أسسه الفنية ، وقيمه الفنية ضالتهم المنشودة.

ولذلك نجد أن الغرب قد بدأ الاهتمام بالآثار الإسلامية ، والتراث الإسلامى منذ أن أتيحت له فرصة الاحتكاك بالبلاد الإسلامية ، سواء عن طريق ظروف الاحتلال من خلال الحملة الفرنسية على مصر عام ١٨٠٢ التى أنطلق علماؤها

---

(1) Ibid., El- Said Issam and Parman, P.4.

(2) محمود البسيونى ، أسرار الفن التشكيلى ، مرجع سابق ، ص ١٢٥ .

لاكتشاف ، ووصف كل ما كانت تتميز به مصر من آثار فى هـذه الفترة ، ومن ضمن هذه الآثار بالطبع الآثار الإسلامية ، أو من خلال الانتداب الذى بدأ منذ عام ١٨٣٠ فى الجزائر ، وتبعتها دول عربية وإسلامية أخرى.

كذلك فقد بدأت الرغبة لدى الأثريين للبحث فى الفن الإسلامى ، مع بداية هذا القرن ، عندما قام بعضهم برحلات أثرية علمية ، تمتاز عن الرحلات التى قام بها البعض فى القرن الماضى. ومن أمثلة الرحالة الأثريين فى بداية هذا القرن " فان برشيم " إلى بلاد الشام ، و " سارو هيزر فيلد " إلى بلاد الرافدين ، ومن الباحثين من استقر فترة طويلة فى البلاد العربية والإسلامية ، مما أتاح له أن يوسع نطاق أبحاثه المنهجية أمثال " كريزويل " و " ميجون " و " مارسيه " و " سوفاجيه ".

وقد أقيمت العديد من أعمال التنقيب الأثرى فى الرصافة بسوريا، وحفريات " أوتودورن " ، وسامراء فى العراق ، وحفريات " هيزرفيلد " ، والزهراء بالأندلس ، وحفريات " فيلاسكويت " ، وحلب بسوريا[1] وأعمال المسح الأثرى التى قام بها "سوفاجيه " وغيرهم.

وبهذا يتضح أن ظروف الاحتلال بصورها المختلفة مع ما لها من آثار سيئة فى القرن الماضى ، والرحلات الأثرية العلمية فى هذا القرن ، قد ساهمت فى إلقاء الضوء على الفن الإسلامى ، كما فعلت من قبل مع الفن المصرى القديم.

كذلك فإن عدداً كبيراً من المؤرخين قد نشر كتباً مرجعية شاملة فى تاريخ الفن والعمارة فى جميع البلاد الإسلامية ، ومن أبرز مؤلفى هذه الكتب "مارسيه " و "تالبوت رايس" و " جانين تومين سوررويل " و " كونيل " و" جرابار " الذى يرى " إن وراء الوظيفة الظاهرية للفن الإسلامى نسق كامل من الإشارات والطابع الرمزى الكامل ، الذى يفرض نفسه على المشاهد ولكنه يتيح حرية التفسير . وعلى هذا فإن معان كثيرة تبقى قائمة فى الفن الإسلامى بإنتظار تفسيرها . مما يعطى للفن الإسلامى قيمة تذوقية لا حد لها ([2]) . وقد ترجمت كتب هؤلاء المؤرخين إلى اللغات المختلفة ، وترجم بعضها إلى العربية.

---

(١) عفيف البهنسى ــ " الفن العربى الحديث بين الهوية والتبعية " ــ الأثر العربى فى حداثة الغرب ــ دار الكتاب العربى ــ ب.ت ــ ص ٥٦، ٥٧ .

(٢) Critchlow Keith, " I slamic Pattern" Thames and Hudson, London, 1976, P.72.

ولم يكتف الغرب بدراسة الآثار الفنية الاسلامية ، بل قام بإقتنائها ، وتغذية المتاحف الغربية بها ، ويكاد لا يخلو متحف كبير فى الغرب لا يحوى قسماً ، أو قاعات مخصصة للآثار الفنية الإسلامية٠

ومن أبرز الآثار المعمارية المحفوظة فى متاحف الغرب واجهة قصر المشتى الأموى التى نقلت إلى متحف الدولة فى برلين الشرقية ، والقاعة الحلبية التى نقلت إلى المتحف ذاته، والقاعة الشامية التى نقلت إلى متحف المتروبوليتان فى نيويورك٠

أما التحف المنقولة ، فإن متاحف العالم تزخر بروائع الفن التطبيقى الإسلامى المصنوعة من المعدن ، أو الزجاج ، أو القماش ، أو الحجر، وغيرها من الآثار الرائعة التى وصلت أسعارها إلى أرقام خيالية ، بسبب تهافت الهواة والتجار على شرائها واقتنائها ، وأصبح من الهواة من أختص بإقتناء الآثار الإسلامية فقط٠

وقد رافق هذا الإقبال نحو إقتناء الآثار الإسلامية التوسع فى دراستها ونشر تاريخها فى الإعلام الغربى الذى أشرك الوسائل الإعلامية المسموعة والمرئية بإعداد البرامج الفنية والتى تتحدث بلغات مختلفة عن الفن الإسلامى٠

كذلك فإن رحلة الفنان بول كلى إلى تونس ومصر باحثاً عن ذاته الفنية قد جعلته يحتك بالفن الإسلامى عن قرب ونشر بعد عودته من مصر مقالاً بعنوان : "تجارب دقيقة فى مجال الفن " ، كما عبر فى مذكراته عن رؤيته الجديدة المعاصرة لمفهوم الفن الإسلامى الذى اكتشفه ٠ مما جعل النقاد يقولون أن فن " بولى كلى " هو الفن الإسلامى فى القرن العشرين ، وهو يقوم على مبادئ لا تلتقى مع مبادئ الفن الغربى الذى تخلى عنها الفنان المعاصر كلياً٠[1]

وسوف تستعرض الدارسة بعض الأعمال الإسلامية التى ترى أنها أثرت فى الفن التجريدى الحديث ، والأعمال الفنية التجريدية الحديثة التى تأثرت بها٠

فشكل (٨) عبارة عن بانوه إسلامى خشبى يقوم على هيكل من الخطوط الرأسية والأفقية ، والتى تحصر بينها مستطيلات متنوعة المساحة تدخلها الكتابة العربية ، والزخارف الإسلامية والمصبعات المفرغة٠

---

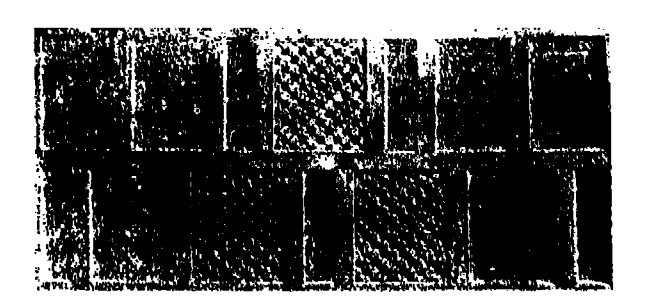
(١) عفيف البهنسى ـ مرجع سابق ـ ص ٥٢ـ٥٨ ٠

ونفس هذا الهيكل القائم على الخطوط الأفقية والرأسية نجده فى شكل (٩) مــن أعمال موندريان ، لكن مع خلو المســاحات المحصــورة بينــها مــن الزخــارف ، واستبدالها بمساحات مصمتة٠

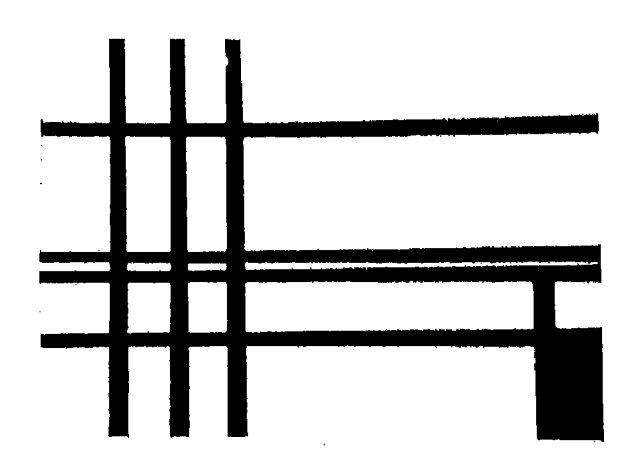
وكذلك نلاحظ مدى تأثر الفنان " فان ديرلك " فى عمله " تأليف هندسى " شــكل (١١) الذى استخدم فيه الأقلام الرأسية والأفقية التى تحصر بينها مربعــات بواجهــة كرسى مقرئ مسجد سليمان باشا بالقلعة شكل (١٠)٠

وكذلك نجد فى شكل (١٢) حيث الخطوط المائلــة المتوازيــة فيمــا يعــرف بالمفروكة المائلة مكررة فى مستطيل أفقى وتحصر بينها مستطيلات مائلــة (وشــكل المفروكة بصفة عامة يمثل أقوى ترابط ممكن لتوثيق أربعة أجزاء فى مساحة لتحقيــق الوظيفة الهندسية وإعطاء الإحساس بالحركةو الإيقـــاع النــاتج مــن تمــاثل شــكل المفروكة)٠[١]

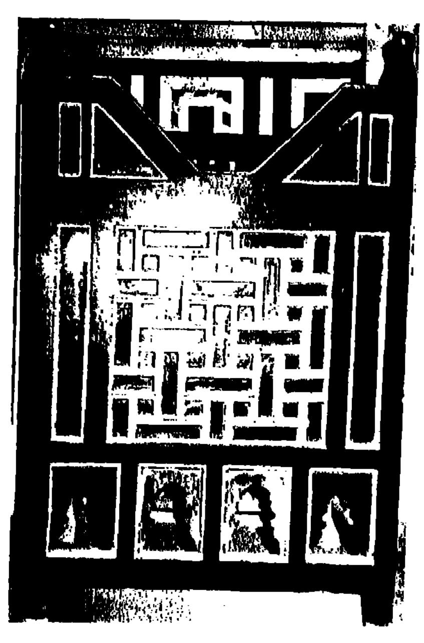
(١) اسماعيل شوقى ــ " الخاصية الحركية للمفروكة وإمكانية توظيفها فى تصميم اللوحة الزخرفية " ــ رسالة ماجستير غير منشورة ــ كلية التربية الفنية ــ جامعة حلوان ــ ١٩٨٥ ، ص ١٠ ٠



شكل (٨) بانوه إسلامى خشبى ، يقوم على هيكل من الخطوط الرأسية والأفقية ، التى تحصر حشوات متنوعة تدخلها الكتابة العربية ، والزخارف الإسلامية والمصبعات المفرغة .

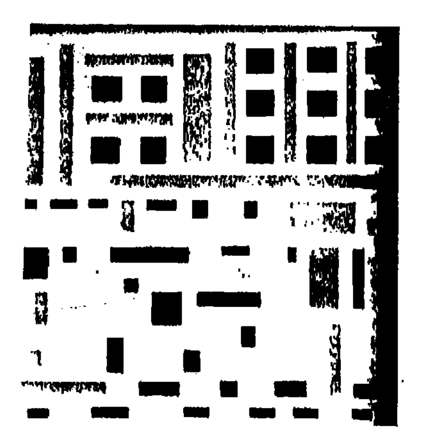


شكل (٩) بيت "موندريان" صراع الخطوط الاحمر والأصفر ، ١٩٣٧، متحف الفن بفيلادلفيا .



شكل (١٠) واجهة كرسى مقرئ مسجد سليمان باشا بالقلعة.

(٩ هـ - ١٥ م) عصر عثمانى.



شكل (١١) " تأليف هندسى " فان دير لك ١٩١٧

متحف كرولر مولر بهولندا

ويتضح تأثير هذا العمل على " فان دويسبرج " فى أعماله كما فى شـــكل (١٣) مع وجود تباين بين العملين ، يتميز بتكـرار المســاحات التــى تحصرهــا خطــوط المفروكة بنفس النسب فى كل العمل الفنى بينما تتنوع المساحات وإتجاهاتها فى عمــل "دويسبرج" نتيجة لتقابل الخطوط المائلة ، ومن هنا فإن الإيقــاع ينشــأ مــن تنــوع المساحات وتنوع إتجاهاتها .

وهذا ما نجده فى شكل (١٤) الذى يوضح مفروكة مائلة من العصر العثمــانى وشكل (١٥) لمقهى " لوبيت " من تصميم فان دويسبرج .

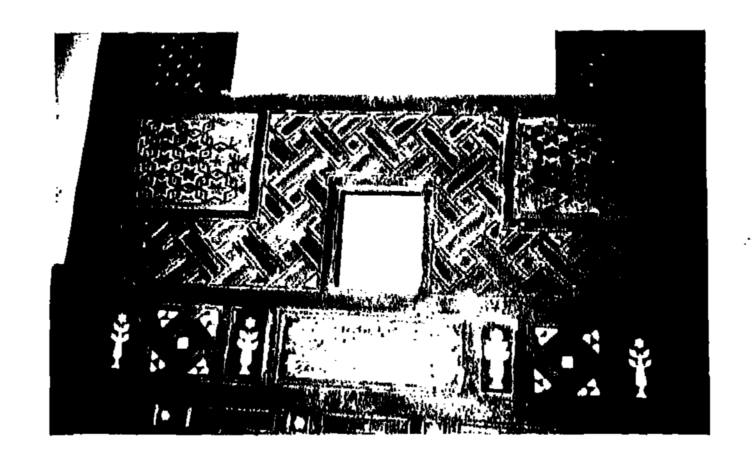
كذلك يتجلى أثر الفن الإسلامى ذو الطابع التجريدى فى أعمال "بــول كلــى" ، حيث نجده فى بعض أعماله مثل " ميناء غنى " شكل (١٦) و " الصديرى الأحمــر " شكل (١٧) فقد استلهم الخط المتصل المســتمر الــذى يمــيز بعــض أعمــال الفــن الإسلامى؛ ولكن دون التخلى عن الشكل الواقعى الذى بقى جسرا بيــن تــأثر " بــول كلى" بالفن الإسلامى من ناحية وبين الذكريات الراسخة فى بيئة أوروبية مــن ناحيــة أخرى ؛ كذلك نلاحظ استخدام " بول كلى " لحروف الكتابة العربية ، وأرقامــها فــى لوحاته ، ولكنه لم يقصد أن يكتبها ــ مع أنه قد تعلم الكتابة العربية ــ بــل قصــد أن يرسمها ؛ أى أنه استخدمها كاشكال مجردة وكذلك فى استخدامه لشكل المفروكة فــى عمله " رؤوس الرماح " شكل (١٨) وهنا يصل " بول كلى " إلى مفــهوم التجريديــة الإسلامية التى تسعى وراء المطلق [1] .

كما تتبين المفروكة فى بعض أعمال الفنان الهولندى " مايرتس إيشر " ومنــها لوحة أنتجها عام ١٩٣٧ تسمى " التطور " شكل (١٩) حيث يبدأ تركيبه مــن تكـرار مفردة هندسية وهى المربع ، وكلما انتقل إلى الداخل يتحول شكل المربع ليتخــذ فــى النهاية بمنتصف اللوحة شكلا تمثيليا لإحدى الزواحف ؛ وكلما انتقــل المربــع إلــى الداخل صاحبه تطور فى شكله مع تغيير فى لونه ؛ ليبدو فى المنتصف أبيض وأسـود فى أربعة أشكال لزواحف فى علاقة متلاحمة قائمة على المفروكة ؛ وتتبين المفروكـة من خلال الأربع زواحف ، فتبدو فى المنتصف ذات أربعة أضلاع مقوســة مائلــة ، وكلما انتقلت إلى الخارج تبدو أضلاعها مستقيمة قائمة .[2]

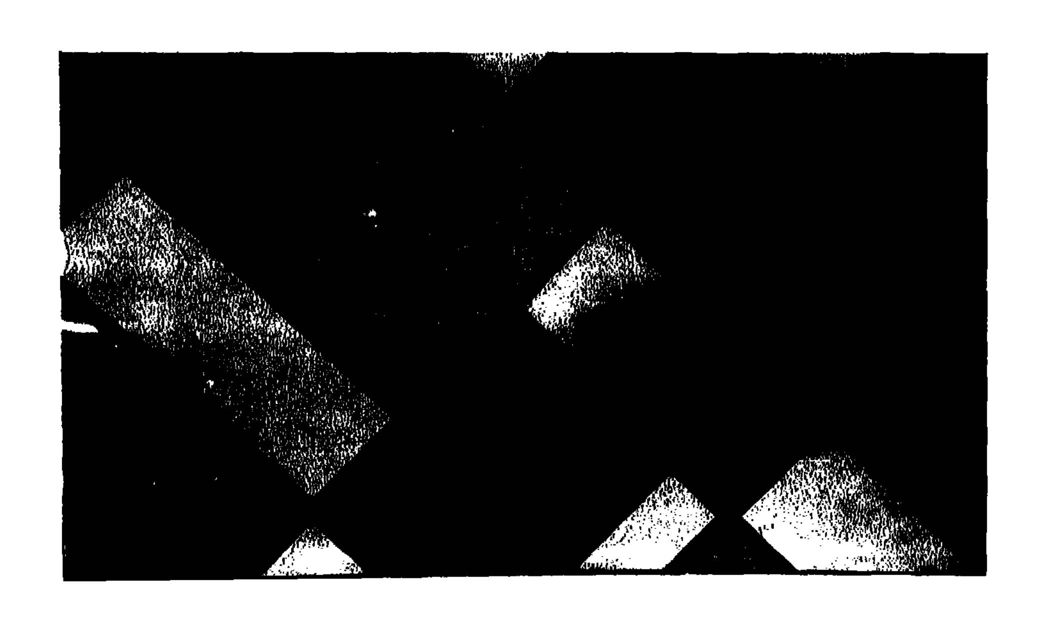
---

(١) عفيفى البهنسى ، مرجع سابق ، ص ٥٨ .

(٢) اسماعيل شوقى ، مرجع سابق ، ص ١٨٩ .



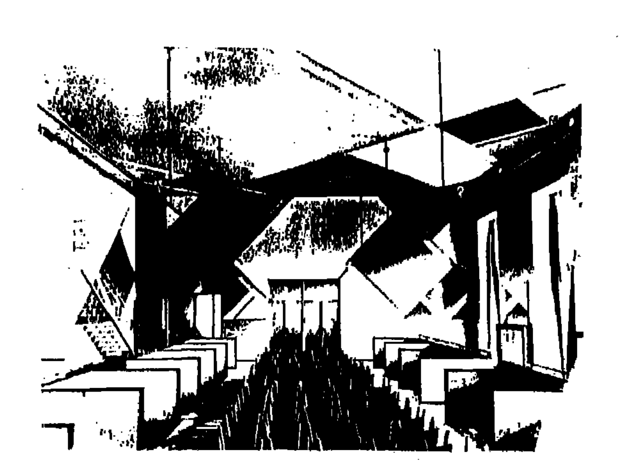
شكل (١٢) جزء من واجهة دولاب بزخارف هندسية من العصر العثمانى متحف الفن الإسلامى .



شكل (١٣) " تكوين مضاد فى عشوائية " فان دويسبرج" ، ١٩٢٥ .



شكل (١٤) جزء من الواجهة الداخلية لأحد أبواب جامع المحمودية بالقاهرة
ق (٩ هـ ــ ١٥م) العصر العثماني يتضح فيه شكل المفروكة المائلة



شكل (١٥) فان دويسبرج ، تصميم " مقهى لوبيت " ستراسبورج ،
(١٩٢٦ــ١٩٢٨) ، يتضح فيه تأثر دويسبرج بشكل المفروكة المائلة



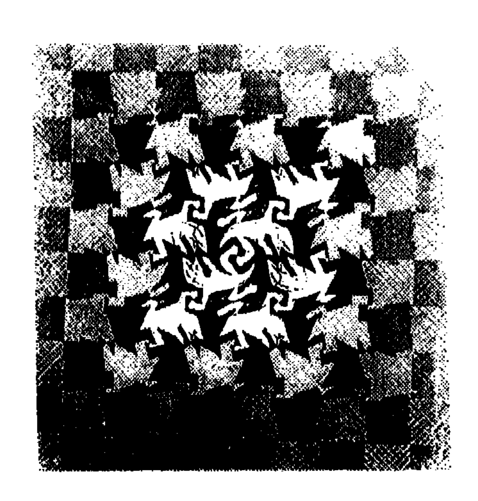
شكل (١٦) "بول كلى" " ميناء غني " متحف كنسنت ببازل يوضح تأثر كلى بحروف وأرقام الكتابة العربية فى أوضاع طبيعية ومقلوبة مثل جـ ، ج، ح ، ل ، ب ، ٩ ، ٣



شكل (١٧) "بول كلى" " الصديرى الأحمر " يتضح فيه تأثر كلي بحروف وأرقام الكتابة العربية مثل س ، يـ (الباء) ، ف ، ك ، ن ، ح ، رقم ٧ فى أوضاع طبيعية ومقلوبة .



شكل (١٨) بولى كلى " رؤوس الرماح "
ويتضح فيه تأثر كلى بالمفروكة الإسلامية



شكل (١٩) ما يرتس إيشر " التطور " ١٩٣٧
ويبدو فيه استخدام إيشر للمفروكة فى تحريك الأشكال الهندسية (المربعات)
والأشكال العضوية

آراء بعض الفلاسفة والفنانين فى التجريد :

إن استعرض آراء بعض هؤلاء الفلاسفة، والفنانين من المهتمين بالتجريد ؛ يتيح لنا مجال الرؤية الشاملة لمفهوم التجريد؛ واستنباط قيمه وأسسه العامة النظرية ، والفنية.

رأى أفلاطون فى التجريد :

يقول " أفلاطون " : " لست أقصد بجمال الأشكال ، ما يتوقعه الناس كجمال الكائنات الحية ، أو الصور " .

ثم يستطرد قائلاً : " إنما أقصد الخطوط المستقيمة ، والمقوسات ، والمسطحات ، والأشكال المجسمة الناتجة عنها بالمخارط ، والمساطر ، والزوايا ".

ويقول : " إن هذه الأشكال ليست جميلة نسبياً (أى لا تعتمد فى جمالها على علاقتها بالأشكال أو الأشياء الأخرى) وإنما هى جميلة على الإطلاق ".[1]

وبتحليل رأى أفلاطون ، نجد أنه يرفض : محاكاة الطبيعة ، ويدعو للبحث عن الجمال الناتج عن إبتكار الأشكال الهندسية المجردة ؛ لأنه يرى أن القيم الجمالية تنبع من ذاتية هذه الأشكال ، وليس لتعلقها بأشياء من الطبيعة تدل عليها.

الآراء الفيثاغورثية :

كان للآراء الفيثاغورثية ، ولأتباع الفيلسوف اليونانى " فيثاغورث " صدى قوياً فى الفن المعاصر ، وعلى وجه خاص فى المذاهب التجريدية المختلفة ، حيث كانوا أول من كشف النقاب عن أن الجمال فى الطبيعة إنما يقوم على أسس رياضية، سواء أكانت من الوجهة الحسابية العددية أو من الوجهة الهندسية.

بمعنى : أن المبادئ التى تقوم عليها النظرية المثالية الإغريقية من الإيقاع ، والتنسيق ، والإنسجام ، والتنوع ، وما إلى ذلك ؛ إنما تخضع فى تكوينها لتلك الأسس الرياضية ؛ كما أن نسب الأجسام والأشكال وأوضاعها وحركاتها كل ذلك يقوم فى جوهره على ذلك الأساس الرياضى حسابياً كان أو هندسياً [2] .

---

[1] هربرت ريد ــ الفن اليوم مدخل إلى نظرية التصوير والنحت المعاصرين ــ ترجمة محمد فتحى وجرجس عبده ــ دار المعارف ــ مصر ــ ١٩٦٨ - ص ٦٨ .

[2] حسن محمد حسن ، الأسس التاريخية للفن التشكيلى ، دار الفكر العربى ، مصر ، ١٩٧٤ ، ص٢٤٤ .

وقد بنى كثير من الفنانين والفلاسفة آرائهم فى التجريد علـــى أســاس مقارنـــة الفنون التشكيلية المرئية بالفنون السمعية كالموسيقى ، فالإيقاعات الموســيقية إذ تقــوم على أزمان مختلفة بحسب أوضاع التلحين ، والتنغيم ، فإن هذه الأزمنـــة الموســيقية إنما تستند فى ذلك الإيقاع الزمنى على التقدير الحسابى العددى.[1]

رأى " شوبنهــور " :

كانت الآراء الأفلاطونية والفيثاغورثية هى التى أوحت إلى الفيلسوف الألمــانى " شوبنهور " بنظريته الجمالية فى الفن ، والتى تنادى بتجريد الأشكال من أوضاعـــها الطبيعية ، وذلك بفصل القالب الطبيعى عنها لتكون كالموسيقى.

ويفسر لنا " شوبنهور " رأيه فى التجريد فيقول : " إذا كانت الموسيقى ، وهـــى التى تستند فى أصواتها الشجية بالألحان المطربة إلى أصوات تجريدية لا تمت إلـــى الأصوات الطبيعية بصلة ، ومع ذلك فهى تمتعنا بلحنها الطروب ، فلم لا يكون الأمــر كذلك فى الفنون المرئية كالنحت والتصوير".[2]

رأى " جوجـــان " :

لقد كان " جوجان " يبحث عن الموسيقى فى لوحاته وكان يقـــول : " قبــل أن يكتشف الفنان ماذا يقدم ، أو يعبر عنه عمله الفنى فإنه يعجـــب بـــالتوافق الســحرى لألوان هذا العمل ".[3]

ومن هنا نجد " جوجان " يبعد عن الشـــكل كقيمـــة جماليـــة ، ويبحـــث عـــن المضمون اللونى كقيمة مقصودة لذاتها ؛ تشيع النغم الموسيقى فى العمل الفنى.

رأى " فان جــوخ " :

يقول " فان جوخ " : عندما يسألنى آخر ما هذا أعشب أم فحم ، أجيـــب أننـــى سعيد أن أسمع أنك لا تستطيع أن تميز هذا الشئ ".[4]

---

[1] حسن محمد حسن ، الأسس التاريخية للفن التشكيلى ، مرجع سابق ، ص ٢٤٤ .

[2] حسن محمد حسن ، الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربـــى ، مصـــر ب.ت. ص ٢٦٥ .

(3) Arsen Pohripny , " Abstract Painting, " Phaidon, Oxford, New York, 1979, P. 23.

[4] شوكت الربيعى ، الفن التشكيلى المعاصر فى الوطن العربى (١٨٨٥ـ١٩٨٥) ، الهيئة العامـــة للكتاب ، مصر ، ١٩٨٨ ، ص ٥٠ .

فهنا نجد أن " فان جوخ " لم يرد لأعماله الفنية أن تبدو كصور منسوخة من الطبيعة ، ولكنه أرادها أن تكون تعبير عن ذاتيه الفنان ، وأحاسيسه ، ومشاعره ، بمعنى أنه أراد من المتلقي أن يعجب بقدراته ، وأحاسيسه ، وإمكاناته في صياغة العمل الفنى لا أن يعجب بجمال الطبيعة التى يصورها.

رأى " بول سيزان "

يرى " سيزان " " أن الأشكال الطبيعية تميل إلى بساطة الأشكال الهندسية ؛ التى منها ما هو كروى ، وأسطوانى ،ومخروطى ، ولاشك فى أننا نلاحظ هذه الأشكال الهندسية بصورة واضحة ؛ فى كثير من أشكال الطبيعة ، حين نرى ساق الشجرة يأخذ شكلاً إسطوانياً ، وأن كثيراً من الفواكه كالتفاح أو البرتقال بل الأجرام السماوية كالشمس ، والقمر تأخذ ذلك الشكل الكروى. كما نرى فى كثير من الأحيان أن قمم الجبال ورءوس الأشجار ، كذلك بعض الفواكه كالكمثرى تأخذ فى أشكالها العامة أوضاعاً مخروطية أو شبه مخروطية ".[1]

رأى الفيلسوف " آرثر ليتل " :

يتفق الفيلسوف : " آرثر ليتل " مع الفيلسوف القديم " توماس الأكوينى " فى أن جميع الأشكال التجريدية حتى لو كانت ذات صبغة جمالية ، إنما تتخذ تأملاً عقلياً موضوعياً Objective ".[2]

ومن هذا الرأى تخلص الدارسة إلى أن الفنان التجريدى لا يصيغ أشكاله أو أعماله الفنية بالدرجة الأولى لكى يقدم لنا أشكالاً جميلة ؛ بقدر ما يصيغها ليعبر عن أحاسيس جميله وأفكاراً أجمل.

---

[1] حسن محمد حسن ، الأصول الجمالية للفن الحديث ، مرجع سابق ، ص ٢٣٧ .
[2] المرجع السابق ، ص ٢٤٤ .

الفصل الثالث

دراسة نظرية تحليلية للفن التجريدى
فى العصر الحديث

ـــ الفن التجريدى فى العصر الحديث :

- مقدمة.
- أنواع الفن التجريدى فى العصر الحديث :
- التجريدية التعبيرية .
- التجريدية الهندسية .

دراسة نظرية وتحليلية للفن التجريدى فى العصر الحديث

مقدمه

كان من نتيجة اهتمام العديد من الفلاسفة ، والفنانين بالتجريد ، أن اتجه عـــدد من المصورين إلى التجريد فى بداية القرن التاسع عشر ، وإن كان بطريقة محـــدودة نوعاً. وكانت حركة الفن الجديد Art Nouveau فى عام ١٨٩٣ على يد " هـــنرى فان دير فيلد " وفى عام ١٩٠٠ على يـــد " هيرمـــان أوربســـت " وتلميـــذه " هـــانز شميتالز" قد اقترب فنانونها من اكتشاف الفن التجريدى. وفى أثناء الســـنوات القليلـــة التالية كان للفنان " أودلف هرلز ل " تأثير كبير على الفنانين التجريدييـــن التـــاليين ؛ وذلك لتميز أعماله بالنقاء ونفاذ البصيرة ، وكان هذا هو العامل الذى مـــهد الطريـــق إلى اهتمام العديد من رواد الإتجاهات الفنية بموضوع التجريد.

مع بداية القرن العشرين أبدع الفنانون من حركة الفـــن الجديـــد العديـــد مـــن الأشكال التجريدية التى لم يكن لها علاقة بتمثيل الطبيعة ؛ للبحث عن المعانى الخفيـــة تحت سطح الحقائق المرئية.

وفى نفس الوقت كانت هناك محاولات لتعديل قوانين التصوير من قبل فنـــانى التعبيرية المتأخرة (أو ما بعد التعبيرية) (Post Impressionist) ، وكذا التكعيبيـــة ، والمستقبلية وغيرها والتى قادت إلى بداية الفن التمثيلى .

وهذا ما يتوافق مع رأى الفيلسوف اليونانى إلينز Elens والذى يـــرى : " أن مادة العالم تتكون من عدة عناصر أساسية ، ولذلك فـــإن معظـــم الفنـــانين مـــن ذوى الحساسية العالية ، يشعرون بالحاجة إلى رد الأشكال الفنية إلى لغتها الأصلية ، إلـــى الطرز البدائية ، إلى الطفولة ، إلى الطبيعة الحقيقية للعناصر الأصلية ".

وهذا البحث عن الأصول ، وتنقية الشكل فى الفن يسمى التجريد الـــذى يعنـــى استخراج الجمال الفكرى والروحانى من الحقيقة.[1]

كما يرجع الفضل إلى العديد من الفلاسفة فى العصر الحديث فى تقديم الفكـــر الذى قام عليه الفن التجريدى للعامة ؛ مما شجع الفنانين فى ألمانيا ؛ لتدعيـــم الأســـس

---

[1] Ibid., Arsén Pohribny, P. 10

النظريـــة للفـــن التجـــريدى بأعمـــال فنيـــة ، كما شجع كاندنسكى على نشر كتابـــه " الروحانية فى الفن " عام ١٩١٢ ٠

ومن خلال تتبع مسيرة الفن التجريدى نجد أنه قد انقسم إلى :

أ) **التجريدية التعبيرية** Abstract Expressionism : حيـــث ظـــهرت فـــى أوروبا على يد " كاندنسكى " فى أعماله الأولى ، منذ عـــام ١٩١٠ وحتـــى عـــام ١٩١٦ ٠ كما ظهرت فى الولايات المتحدة الأمريكية على يد الفنانين المـــهاجرين من أوروبا ؛ ثم الفنانين الأمريكيين أمثال " بول كلى " و " دى كوننج " و " مـــارك تونى " منذ منتصف الثلاثينات٠ وقد تميز هذا الإتجاه بـــالتعبير عـــن المشـــاعر المختزنة فى اللاشعور بطريقة تلقائية ، وبعدم وجود مساحات محددة تمثل أشـــكالاً بعينها ، أو تعبر عن موضوع ما ، وبتداخل المساحات والألوان٠

ب) **التجريدية الهندسية** Geometric Abstract : ظهرت هذه الحركة التى اتخـــذت من التكعيبية نقطة انطلاق لها بعد الحرب العالمية الأولى التى كـــانت ســـبباً فـــى رفض الاتجاهات الطبيعية والعضوية والاتجاه نحو التجريد لاعادة بناء المجتمـــع عن طريق إسهامات الفن التجريدى الهندسى٠

وقد ظهر للفن التجريدى الهندسى عدة أنماط من أصول مشتركة كالإشـــعاعية على يد " لاريونوف " و السوبرماتية على يد " ماليفيتش " و اللاموضوعية على يـــد "رود شنكو " والبنائية على يد " تاتلين " والتشكيلية الجديدة على يد " موندريان " وفـــن الخداع البصرى Op Art " على يد " فاساريللى "٠

أنواع الفن التجريدى فى لعصر الحديث

أولاً : التجريدية التعبيرية Abstract Expressionism :

وتزعمها " كاندنسكى " فى أوروبا.

ثانياً : التجريدية الهندسية Geometric Abstract :

وتزعمها " ما ليفيتش " فى روسيا ، " موندريان " فى هولندا.[1]

أولاً : التجريدية التعبيرية Abstract Expressionism :

بدأ استخدام مصطلح التجريدية التعبيرية منذ الخمسينيات بالإشارة إلـــى الفــن التجريدى الذى ظهر مع بعض أعمال " كاندنسكى " الأولى ، الذى يعـــد رائـــد هـــذا الإتجاه ، وأول من تكلم عن التعبير التلقائى اللاشعورى الغالب للـــذات الباطنـــة فـــى الفن، وذلك فى كتابه الروحانية فى الفن.

ثم تطورت التجريدية التعبيرية بعد ذلك فى الولايات المتحدة الأمريكيـــة فـــى الأربعينيات؛ وقد نال هذا الإتجاه حظاً وافراً من الشهرة ، متمثلاً فى أعمال " أرشـــيل جوركى " و "جاكسون بولوك " ، وسرعان ما انتشر فى أعمال الفنانين الأمريكييـــن، سواء أكانوا فنانين تجريديين أمثال " دى كوننـــج و جوتلـــب " ، أو كـــانوا فنـــانين تعبيريين أمثال " روسكو " و " كلين ".

وقد ربط هذا المصطلح بين هؤلاء الفنانين ، على أساس النظرة المشـــتركة ، أكثر من التوحد فى الأسلوب

وتشترك نظرة هؤلاء الفنانين فى الثورة على الارتبـــاط بالأســـاليب القديمـــة؛ والرغبة العميقة فى التعبير التلقائى عن المشاعر الموجودة فـــى اللاشـــعور بحريـــة تامة.[2]

---

[1] نعمت إسماعيل ، فنون الغرب فى العصور الحديثة ،دار المعارف، القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص ١٧٣

[2] Ibid., Ian Chilvers, The concise Oxford Dictionary of Art and Artists, P.2.

ويقول " جان برتلليمى " عن الصورة التجريدية التعبيرية إنها قطعة تصويرية فقط ، وما دامت لا تعبر عن موضوع ما ، فإنها هى فى ذاتها تصبح موضوعاً ، قيمته فى بنائه الداخلى ، وتعظيم عناصره ، وتماسك أجزائه. وهى تشبه قطعة موسيقية ، ليست فى حاجة لكى تبرر وجودها ، بكونها تعنى شيئاً ما.

وهكذا يمكن تعريف التجريدية التعبيرية بأنها (نوع من موسيقية التصوير). فقد سمى " كاندنسكى " أعماله بالتعبيرية الروحية عن الكون ، وموسيقى الفراغ ، وتوافق الألوان ، والأشكال والأرضيات.

وهى موجود روحى ، مزود بتأثيرات تتفق مع تجريدية الشكل.

وتتميز الأعمال التجريدية التعبيرية بالمساحات اللونية ، والخطية غير المنتظمة . كذلك فإنها تتصف بقدر من التلقائية وتداخل المساحات وإندماجها فى بعضها. ومع ذلك يمكن التمييز بين الشكل والأرضية ؛ فحين تبرز الأشكال تتوارى الأرضيات ، من خلال وجود أشكال قائمة نوعاً ؛ تسبح فى فراغ أفتح منها، وفى حركة دوامية غير مستقرة ؛ إلاًّ أن العلاقات تبدو موحية ، حيث يسقط المشاهد من مخزون الذاكرة الحالة العقلية ، والمزاجية له على هذه الأعمال حين يتأملها.[1]

وقد مر التجريد التعبيرى بمرحلتين :

المرحلة الأولى:الفن التجريدى التعبيرى فى أوروبا (١٩١٠-١٩١٦) :

كان للفلاسفة أمثال " ليبس Lipps " ، و " ريجل Riegl " و " فولفلين Volfflin " ، والفيلسوف الألمانى " فيلهام نورينجر Welhelm Worringer" الذى ألف كتاب التجريد والتصوير (Abstraktion and Einfulung) عام ١٩٠٨ الفضل فى تقديم الأفكار النظرية للتجريد إلى الجمهور ، قبل أن يظهر التجريد بصورته الفنية فى أعمال الفنانين المعاصرين. مما شجع " كاندنسكى " على نشر كتابه (الروحانية فى الفن) عام ١٩١٢ .

كما بعث الحماسة فى ألمانيا ؛ لتدعيم الأفكار النظرية التى يقوم عليها التجريد من الوجهة المنطقية بأعمال فنية.[2]

---

[1] ابراهيم عبد الغنى ، " العلاقة الكامنة بين الشكل والأرضية " ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية التربية الفنية ــ جامعة حلوان ، ١٩٩٣ ، ص ١٣٠ .

[2] حسن محمد حسن ،" مذاهب الفن المعاصر الرؤية التشكيلية للقرن العشرين " مرجع سابق ، ص ١٨٦ .

كما كان للمستقبلية الإيطالية ، أثراً قوياً على المدرسة التجريديـــة منــذ عــام ١٩١٠؛ لأنهم كانوا يقفون فى مواجهة التقاليد القديمـــة. بالإضافـــة إلـــى محاولتـــهم التعبير عن الحركة ، والخط فى أعمالهم.

فالموضوعات كالحصان مثلاً ، أو الفتيات الراقصـــات ، أو العربـــات كـــانت تعنى فقط وصولهم إلى الديناميكية من خلال تحليلاتهم للمراحل المختلفة للحركة.

وفى هذه الأثناء تم خلق ، وإبداع رموز أخرى للتجريد كالأركان ، والخطـــوط والمنحنيات ، تلك التى كانت جزءاً من تجريد الحركة.

على أن مصطلح اللامرئى قد وصل إلى ما هو أبعد ، حين نلاحظ أن هنـــاك رسوماً ذات خطوط ؛ وألوان لا تتعلق بالطبيعة ، أو باشياء حقيقية . لكنـــها تقـــوى عواطف المشاهد بطريقة موسيقية ، بعد إحساسه الداخلى بالعلاقات الرياضية. وقـــد استطاع " جياكوموبالا " تحقيق هذه النتائج فى عام (١٩١٣ــ١٩١٤) عـــن طريـــق رسم أشكال المعينات وأسماها " تغلغلات مائلة ".

وكان هـــذا هو منطـــق " ميشيل لاريونوف " قائـــد فنـــانى الطليعـــة وأتباعـــه " جونتشاروفا " Goncharova ، و " ماليفيتش Malevich " ، و"تـــاتلين Tatline" وغيرهم.[1]

بعض الفنانين التجريديين التعبيريين فى المرحلة الأولى :

" واسيلى كاندنسكى " (١٨٦٦ــ١٩٤٤) Wassily Kandinsky :

ولد " كاندنسكى " فى روسيا عام ١٨٦٦، وجاء إلى ميونيخ فى ســـن الثالثـــة عشر؛ لدراسة التصوير الزيتى. وسرعان ما احتل "كاندنسكى" مكاناً مرموقـــاً وســـط جماعة فنانى الطبيعة avant-grade ، وأصبح مفكرها والمتحـــدث الرســـمى لـــها. وضمت هذه الجماعة كلى Klee ، ومـــاك Macke ، وجولنســـكى Jawlensky ، وغيرهم وتعتبر أنشطة هذه الجماعة إحدى نقاط التحول فى الفن الحديث؛ لأنها ســـعت إلى الإبتعاد عن المفاهيم الكلاسيكية فى الفن ، واتجهت نحو التجديد.[2]

والمتأمل لأعمال "كاندسكى " يلحظ أن أعماله التجريدية مرت بثلاث فـــترات. كانت الفترة الأولى فى ألمانيا ، وتميزت بتصميمات تجريدية لأشكال تعبيرية كما فـــى

---

(1) Ibid., Arsén Pohribny, P. 6.
(2) Op. Cit., P. 19.

شكل (٢٠) ، وما تتمتع به من التلقائية ، وتداخل المساحات غير المنتظمة. وتقع هذه الأعمال فى نطاق جماعة (الفارس الأزرق) بميونخ ، حيث أخذت هذه التسمية من صورة لكاندنسكى كما ضمت هذه الجماعة " بول كلى Klee ، وكوبكا Kupka، وديلونى Delauny ".

أما الفترة الثانية ، فقد أبتعد " كاندنسكى " عن المرحلة التعبيرية السابقة ، واتخذت تجريديته طابعاً هندسياً ، وذلك منذ عام ١٩١٨ ، حيث تميزت أعماله بالتصميم المحكم ، فكانت تصميماته الهندسية موزونة ، ومتكاملة ، سادت فيها الخطوط والأقواس ، والتى لعبت دوراً أكبر من دور اللون فى هذه الفترة كما فى شكل (٢١) ، الذى يتضح فيه مدى تاثر " كاندنسكى " بحركتى " السوبرماتيزم " و "البنائية" الروسيتان فى أثناء إقامته فى موسكو.

وبالنسبة للفترة الثالثة ، فكانت نتيجة تجاربه السابقة ، وتنحصر فى الفترة التى أمضاها فى باريس منذ عام ١٩٣٣ وحتى عام ١٩٤٤ ، وتتميز بأسلوب يجمع بين التصميم المحكم ذى الأشكال الهندسية ، وبين الخطوط المنغمة[1]كما فى شكل (٢٢).

ويلاحظ أن فن " كاندنسكى " لم يخل من تأثير الطبيعة حتى عام ١٩١٢ ، غير أنه بعد أن ترك الطبيعة لم يعد إليها ثانية.[2]

وكانت أولى لوحات " كاندنسكى " التجريدية فى ألمانيا ، حيث تكشفت له إمكانية الإستغناء عن الأشكال الطبيعية ؛ عندما كان يتأمل يوماً ما الألوان الموزعة على ثوب امرأة. ويذكر " كاندنسكى " أن الفكرة قويت لديه فى إحدى الأمسيات؛ عندما دخل مرسمه ، وشاهد جمالاً أخاذاً ينبعث بوهج داخلى ، ويصدح بموسيقى جميلة يمكن من خلالها سماع نغمات الألحان اللونية. ولم يستطع " كاندنسكى " فى أول الأمر أن يتعرف على لوحته ، تلك التى كانت تصور منظراً طبيعياً؛ لأنها كانت مقلوبة ، ولكنه رأى سيمفونية مجردة. ومن تلك اللحظة بدأ يفكر فى تجريد الأشكال؛ وأنتج أول أعماله التجريدية عام ١٩١٠ . أما أول معرض أقيم له فكان عام ١٩١٢،

---

[1] نعمت إسماعيل ، مرجع سابق ، ص ١٧٤ .

[2] جورج ٠أ٠ فلاناجان ، حول الفن الحديث، ترجمة كمال الملاخ ، مراجعة صلاح طاهر، دار المعارف ـــ مصر ، ١٩٦٢ ، ص ٢٨٣ .

حيث نشر معه مؤلفه " الروحانية فى الفن " الذى يبحث فى العلاقة بين الفن والصوفية والطبيعة.(٣)

حاول " كاندنسكى " أن يستلهم الحس الموسيقى فى الكثير من أعماله الفنية. وعنى بتسمية الكروكيات " ارتجال Improvision " أما فى الأعمال الكاملة فقد أطلق عليه " تكوينات Composition ".

وتبدو قيمة تجريدية كاندنسكى الموسيقية فى أنها تستند إلى براعته فى التلوين، واستخدام ألوان الطيف ، وديناميكية فرشاة الوحشيين ، وإلى نوعيته الموسيقية.(١)

وعلى هدى تقدم فن " كاندنسكى " أصبح استاذاً فى التصميم. فقد درس درساً عميقاً الأوضاع المتناسقة للنقطة ، والخطوط ،و المساحات وحلل الألوان عند أدائه لتصميماته.

وكان فى استطاعته إنتاج التصميم كنوع من الخط الجميل. وعلى مر السنين، وخلافاً للاتجاه الذى اتجه فيه فنانوا التكعيبية تحولت صور " كاندنسكى" من صور ملونة إلى صور مرسومة ، أى أنها ازدادت رسماً أكثر تلويناً ، ينبض بحيوية لا توجد فى أعمال بعض من خلفوه ، أو قلدوه.(٢)

ويقول "كاندنسكى " : " إن العالم المرئى النقى الجديد، معرض لقوانين الكون. ووظيفة الفنان فى هذه العملية ، أن يكون عضواً لتنفيذ هذه القوانين. فهناك طاقة بشرية فائقة توجه الإنسان ؛ ولكنه يستطيع أن يوجه هذه الطاقات بقرار فنى منه".(٣)

كذلك عين " كاندنسكى " أستاذاً فى جامعة موسكو ، وأستاذاً بأكاديمية الفنون هناك عام ١٩١٨ . كما أقامت له الحكومية الروسية عرضاً خاصاً لأعماله بموسكو؛ وفى نهاية عام ١٩٢١ عاد " كاندنسكى " إلى ألمانيا؛ بعد ما حورب الفن الحديث فى روسيا ، تبعاً لتغير الجو الثقافى هناك.

---

(3) Ibid., Arsén Pohribny, P. 6.

(١) حسن محمد حسن ، مذاهب الفن المعاصر " الرؤية التشكيلية للقرن العشرين " ، مرجع سابق ، ص ١٨٧ .

(2) Ibid., Arsén Pohribny, P. 19.

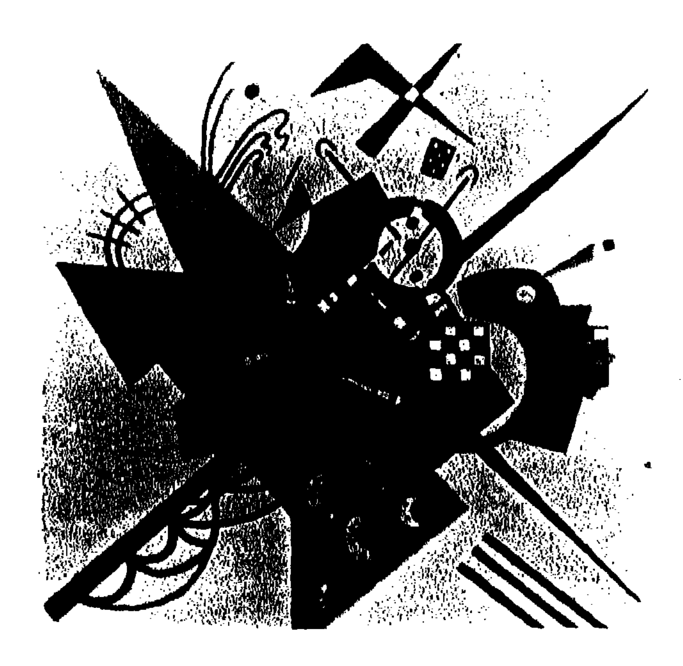
(٣) نعمت اسماعيل ، مرجع سابق ، ص ١٧٣ .

وفى ألمانيا ، عين " كاندنسكى " نائباً لرئيس الباوهاوس منذ عــام ١٩٢٢ فــى فايمار ، التى كانت مركزاً للحركة الفنية فى ألمانيا ، حيث تقابل هناك مع " كلـــى " و "جولنسكى " و " فننجر " وانتقل مع المدرسة ، عندما انتقلت إلى داسو عــام ١٩٢٥ . وفى عام ١٩٣٣ انتقل " كاندنسكى " إلى باريس ، حيث بلغ الذروة فى تطور أســلوبه التشكيلى التجريدى حتى توفى فيها عام ١٩٤٤ .(١)

(1)H.H. Arnason, " A History of Modern Art" , Thames and Judson, London, 1935, P. 237.



شكل (٢٠) كاندنسكى " إرتجال " ١٩١٤ ، زيت على توال ، ميونخ .



شكل (٢١) كاندنسكى " تكوين بالأبيض ــ رقم ٢ " ، ١٩٤٣ .

التحليل الفنى للشكل رقم (٢٢) للفنان كاندنسكى :

يمثل هذا العمل الفترة الثانية من أعمال " كاندنسكى " ، ويظـــهر فيــها تــأثره بالسوبرماتية ، والبنائية ، حيث جاء التصميم محكماً متمثلاً فـــى اســتخدام الأشــكال الهندسية المتداخلة من مستطيلات قائمــة ، ومائلـــة ، ودوائـــر ، وخطــوط أفقيـــة ، ورأسية، ومائلة ومنحنية ، وإنسيابية أيضاً ، كل هذا فى تصميم محسوب بدقة.

كما تتضح فى هذا العمل القيم الخطية التى لم تأت لمجرد تحديد المســـاحات ، وإنما جاء الخط " كوسيلة للتعبير والبناء التشكيلى كانت بمثابة رحلة إيقاعيـــة ممتعــة فى تنوع سمكه وإتجاهه ".[1] فقد استخدم كاندنسكى الخطوط على اختـــلاف ســمكها واتجاهاتها وألوانها ، والأرضيات التى تبدو فى خلفية هذه الخطوط.

يتمثل تأثر كاندنسكى بالمدرستين السابقتين فى اســـتخدام الألـــوان المصمتــة الموزعة بدقة فيما عدا الأرضية التى يبدو فيها التدريج بين الأصفر والرمادى.

كذلك استطاع الجمع بين الألوان الساخنة والباردة فى تناغم ، وتجـــانس تـــام. ويلاحظ توزيع الألوان فى هذا العمل بالنسب الآتية : الأحمر ١٠% تقريباً ، الأســـود ١٠% تقريباً ، البنى ٥% تقريباً ، الأسفر ٥٠% تقريبـــاً ، البنفســـجى ٥% تقريبـــاً ، الرمادى ١٠% تقريباً ، الأخضر ١٠% تقريباً . كما استطاع أن يحقق الإتـــزان فـــى هذا العمل ؛ نتيجة لتوزيع المساحات القاتمة ، والفاتحـــة توزيعـــاً متوازنـــاً . فعلـــى الجانب الأيمن يبدو المستطيل الأخضر القاتم ، والأقواس البنية ؛ يتوازن معها علـــى الجانب الأيسر المساحات السوداء ، والحمراء، التى عملت كخلفية لإبراز المســـاحات ذات الألوان الفاتحة لتمثل مقدمة اللوحة.

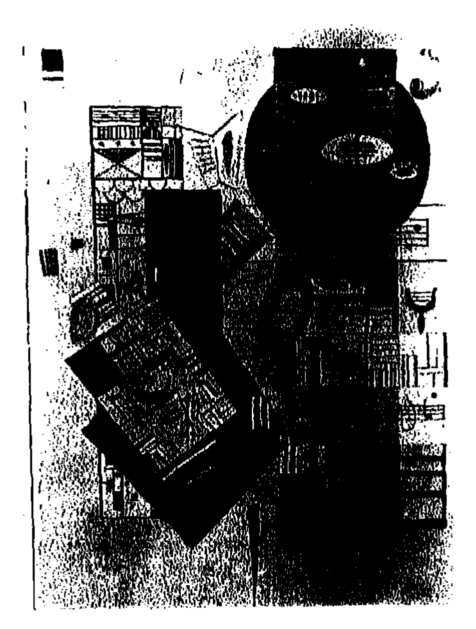
وقد عبر كاندنسكى عن الإيقاعات الموسيقية ؛ ويظهر ذلك فى تصويره لشـــكل النوتة الموسيقية ، وعليها أشكال النغمات كلمسات فرشاة بسيطة لم تحـــاكى الشـــكل الحقيقى لها تماماً ، وإنما عبرت عن هذه النغمات بطريقة عفوية.

التحليل الهندسى :

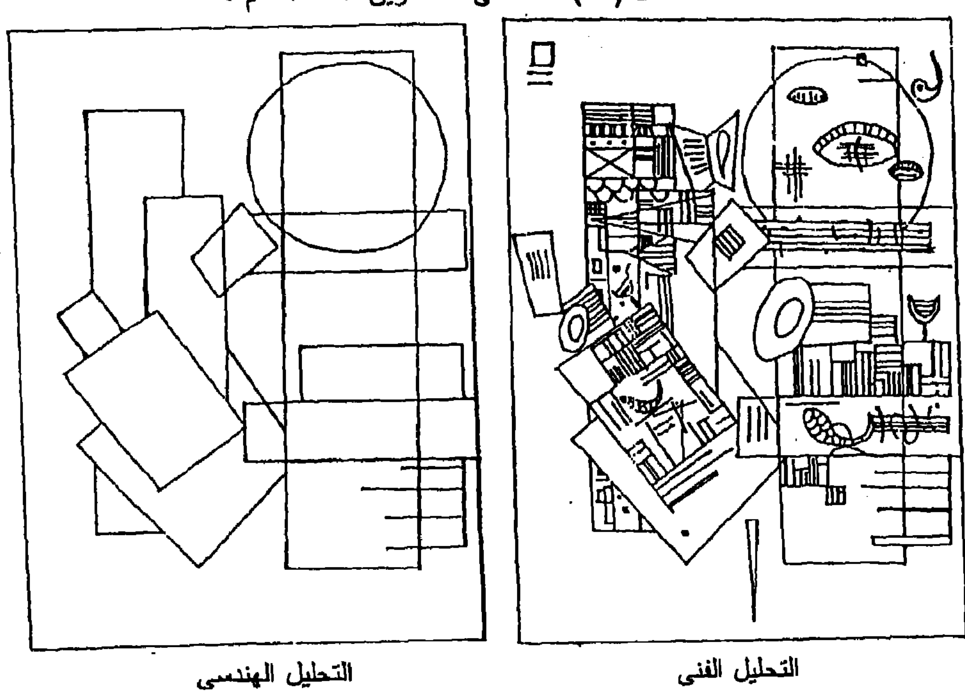
وبتأمل بنائية هذا العمل بوجه نجد أن الفنان عمل على تقسيم اللوحة إلى عـــدة مستويات كمستطيلات رأسية تتقاطع أحياناً معها مستويات أخـــرى أفقيـــة ، يمثلـــها مستطيلات أصغر فى المساحة. وجاءت دائرة بمين أعلى مستوى اللوحة تتقاطع مـــع المستطيل الرأسى ، كما جاءت أشكال أخرى شبه مستطيلة ، وبشكل مائل فى يســـار اسفل مستوى اللوحة ، وتتقاطع مع المستطيلات الرأسية الأخرى. وقد وزع الفنان

---

[1] محمود البسيونى ، أسرار الفن التشكيلى ، مرجع سابق ، ص ٢٧ .



شكل (٢٢) كاندنسكى ، " تكوين "، ١٩٣٧ م .



التحليل الهندسى　　　　التحليل الفنى

أشكاله الهندسية والعضوية داخل مساحات العمل بشكل متآلف ، فكان يشغل بعضها أحياناً ولم يشغل البعض الآخر مما أعطى صفة الاستقرار فى العمل بوجه عام.

المرحلة الثانية : الفن التجريدى التعبيرى فى الولايات المتحدة الأمريكية بعد عام ١٩٣٥م:

كان انبعاث الفن التجريدى التعبيرى فى أمريكا ، علامة على بداية عصر الفن الأمريكى. وقد اعتبره البعض وسيلة للتعبير عن الحس الوطنى.

ففى منتصف الثلاثينيات كان مظهر نيويورك الثقافى شعاعاً من الأمل للفنانين التجريديين الأوروبيين ، الذين وجدوا فى أمريكا ملاذهم أمثال " ماهولى ناجى Maholy Nagy " ، و " البرز Albers " و " باير Bayer ". وبعض المعماريين أمثال " جروبيس Gropis " وأخيراً " موندريان Mondrian ".

وفى هذه الفترة ، أقامت الحكومة الأمريكية مشروع الفن الفيدرالى ، وشارك فيه العديد من الفنانين ؛ لتجميل المبانى ، والأماكن العامة. وبالرغم من أن هذا المشروع لم يقدم الكثير الذى يمكن ذكره. ولكن كان من نتيجته أنه خلق فيما بعد علاقة بين الفنانين ، والمجتمع؛ بجعل أفراد المجتمع على دراية بالفن المعاصر، بالإضافة إلى أنها أرست العمل بروح الفريق بين الفنانين أنفسهم.

وقد مثل عام ١٩٣٦ نقطة تحول هامة بالنسبة للتجريد التعبيرى ، حيث أقام متحف الفن الحديث فى نيويورك معرضين : الأول كان لعرض فن الفانتازى Fantastic Art ، والدادا ، والسيريالية . على حين عرض المعرض الثانى الأعمال التجريدية ، والتكعيبية بعنوان " الفن التكعيبى والفن التجريدى " وقدم كتيب الشرح لهذا المعرض " الفريد هـ. بار Alfred H. Bar " وتم نشر هذا الكتيب مما أعطى دوراً أكبر وأبرز للفن التجريدى فى الجاليريهات المختلفة.

وفى نفس العام ظهرت أول مجموعة من الفنانين التجريديين الأمريكان.(١) تحت اسم الفنانين التجريديين الأمريكيين "American Abstract Artists(A.A.A)" وكان لهؤلاء الفنانين ، رؤية فى الفن الحديث ، كاتصال عالمى ، ومع هذا ظلت أعمالهم معتمدة على النماذج الفرنسية.

---

(1) David Anfan, " Abstract Expressionism " , Thames and Hudson, New York, W.D. P. 49.

وفى عام ١٩٣٢ وصل " هانز هوفمان Hans Hoffman " إلى أمريكا وأنشأ مدرسة (الشارع الثامن) فى نيويورك عام ١٩٣٤ ٠ وأصبحت هذه المدرسة إحدى القناوات التى قدمت المفاهيم الأوربية الحديثة للفنانين الأمريكيين٠

وفى عام ١٩٣٨ قاد " هيلا ريباى Hilla Rebay " صديق " كاندنسكى " عملية إنشاء متحف الفن اللاموضوعى ؛ والذى سمى فيما بعد متحف " بيجى جوجنهايم Peggy Guggenheim " ٠

وخلال هذه الفترة شارك الفن التجريدى مشاركة جدية فى الثقافة الناشئة ، وفى البداية الجديدة لأمريكا٠

وفى عام ١٩٤٢ أقام " بيجى جوجنهايم Peggy Guggenheim " جاليرى تحت عنوان (فن هذا القرن) ، عرضت فيه أعمال الفنانين التجريديين التعبيريين ، كذلك بدأ جاكسون بولوك " Jackson Bollock " أعماله التجريدية المفعمة بالحركة تحت رعاية موندريان٠[1]

بعض الفنانين التجريديين التعبيريين فى المرحلة الثانية :

بول كلى (١٨٧٩ ــ ١٩٤٠) (Klee, Paul (1879-1940 :

ولد " بول كلى " عام ١٨٧٩ فى سويسرا ، فى القسم الناطق بالألمانية٠ درس فى " ميونيخ " وأخذ عن الفنانين القدامى ، والمعاصرين ولاسيما " وليام بليك " Williem Blake ، و" جويا " Goya ، و " سيزان " Cezane٠ غير أنه حين دخل الحياة الفنية عملياً ، كان ذا منهج جديد ، غير متأثر بمن عاصره من الفنانين٠

وما لبث أن أشترك مع " كاندنسكى " فى تأسيس جماعة الفارس الأزرق عام ١٩١٢ ٠ وقام بالتدريس فى معهد " الباوهاوس " منذ عام ١٩٢٠حتى عام ١٩٢٦ ٠ ورحل إلى برن عام ١٩٣٣ ، مع تسلم النازى مقاليد الحكم فى ألمانيا٠ وقدم عدداً كبيراً من اللوحات المصورة بالزيت ، والألوان المائية ، والكثير من الرسوم بالقلم ، والريشة ، واللوحات المطبوعة بطريقة الخدش بسن الإبرة على المعدن (etching) وجميعها تكشف عن خياله المستقل المبتكر٠[2]

---

(1) Ibid., David Anfan, P. 49.
(2) Ibid., David Anfan, P. 49

كتب بول كلى فى أبحاثه النظرية " أن الفنان يُجرى للحياة ــ وهو ينقلها إلـــى عالمه الفنى ــ تحولات رائعة ، كتلك التى تحدث للتربة حين ترويها المياه ، فتنبثـــق منها الأشجار المورقة ".[1]

كما كان يقول : " ليس الفن أن تحاكى الطبيعة ــ فيما تخلقـــه بـــل أن تكـــون خلاقاً مثلها ".

---

[1] ثروت عكاشة ، المعجم الموسوعى للمصطلحات الثـقافية ، مكتبة لبنان ، الشـــركة المصريـــة العالمية للنشر لونجان ، ب ،ت ــ ص ٢٥٣ .



شكل (٢٣) بول كلي ، " الهرم " ، زيت على توال .

التحليل الفنى للشكل رقم (٢٤) للفنان بول كلى :

تبدو فى هذا العمل القيمة الخطية ، متمثلة فى الخط الخارجى الأسود ، والخط الأصفر ذى السمك الأقل ؛ واللذين يحددان الشكل العام للعمل الفنى . أما الأشكال الأخرى ، فقد لعب اللون دوراً هاماً فى خلقها ، وفى تقسيم اللوحة إلى أشكال هندسية من المستطيلات ، التى تغلب على العمل الفنى ، بالإضافة إلى الأشكال المثلثية ، وشبه المنحرفة.

والدارسة ترى أن اللون فى هذا العمل قد حدد الأشكال فيما يمكن أن يطلق عليه " تحديداً مبهماً " ؛ وذلك لأنه لم يفصل كل مساحة عن الأخرى، وإنما جعل كل مساحة لون تعمل كأرضية عليها ذلك الملمس الذى يشبه الفسيفساء بلون اخر يحصر فى بعض المناطق مساحات لونية صغيرة بألوان مختلفة فى لمسات تكرارية بالفرشاة لمساحات صغيرة مضيئة بالألوان الفاتحة وسط مساحات أعمق مما أعطى الإحساس بنبضات وأنغام لونية فى ترديد إيقاعى متناغم كوّن نسيجاً متماسكاً من خلال تتابع الألوان التى تبدو فى مناطق متقدمة ، وأخرى متأخرة معبرة عن ترديد النغمات العالية والخافتة ويلاحظ أن الفنان قد وزع الألوان بالنسب الآتية : الأصفر ١٥% تقريباً ، البرتقالى ١٥% تقريباً ، الأرزق ١٠% تقريباً ، الأسود ١٠ % تقريباً ، الأخضر ٥% تقريباً ، الأزرق الفاتح ١٥% تقريباً ، البنى ١٠% تقريباً ، الرمادى ٥% تقريباً . وبما أن " المساحات تأخذ شخصياتها بالملامس المميزة لها " [١] والملمس فى هذا العمل واحد على مساحة التصميم كله بإستثناء الدائرة البرتقالية فى أعلى التصميم فقد جاءت المساحات متآلفة ومتوافقة دون تناقضات واضحة ، أما الدائرة البرتقالية فقد تقدمت واحتلت مكانة هامة فى اللوحة وجذبت الإنتباه نظراً لتفردها بلون مصمت خلى من الملمس.

وتوحى أعمال كلى الفنية بما يحدث للبشر من تحولات دفينة فى عقلهم الباطن ، ومع هذا كان " كلى " يضفى أهمية بالغة على الملاحظة الدقيقة ، والتقنية السليمة المقرونة بتلقائية التعبير ".[٢] كما فى شكل (٢٣) ، شكل (٢٤) الذى يتضح فيه مدى تأثره بالفترة التى قضاها فى مصر متمثلاً فى شكل الهرم والهلال والنجمة.

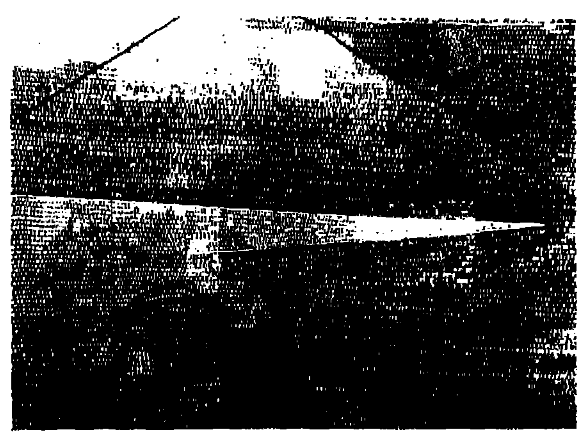
التحليل الهندسى :

تعتمد بنائية هذا العمل على الأشكال الهندسية المختلفة المتمثلة فى شكل الهرم الذى يشغل الجزء العلوى من اللوحة ، ويليه خط مائل ثم خط رأسى ، ثم أفقى ، ثم

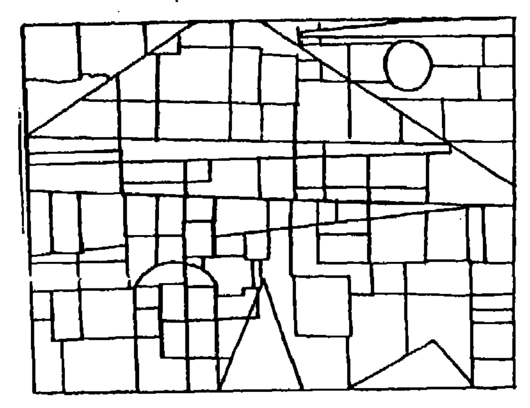
---

(١) محمود البسيونى ، أسرار الفن التشكيلى ، مرجع سابق ، ص ٣٨ .

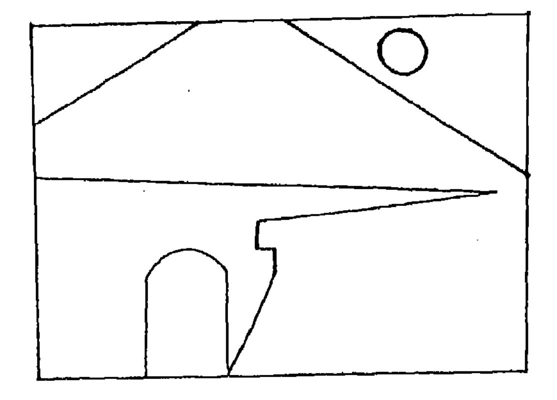
(٢) فريال عبد المنعم، " نظريات فى أسس التصميم والاستفادة منها فى إنتاج تصميمات معاصرة " ، رسالة دكتوراة غير منشورة، كلية الفنون التطبيقية ـ جامعة حلوان، ١٩٧٩، ص ١٣٦



شكل (٢٤) بول كلى ، " رسم وتصوير النغمات الموسيقية لآلة الهارب " ، زيت على توال ، ١٩٣١م .



التحليل الفنى



التحليل الهندسى

خط رأسى اخر ، ثم خط مائل ، ثم خطان رأسيان يصل بينهما قوس فيما يشبه شكل الباب ، وفى النهاية فإن بنائية هذا العمل قد حققت له عنصر الثبات والإستقرار •

مارك توبى (١٨٩٠ـ ١٩٥٠) ـ Mark Tobey (1980-1950) :

ولد الفنان " مارك توبى " عام ١٨٩٠ فى كونترفيل بولاية وسكونس الأمريكية•

وعمل أولاً فى تصميم كتالوجات البريد المنزلى (mail-orderhouse Catologue) ، ثم ترك " شياغو " إلى نيويورك ، وانتقل منها إلى أوروبا ، وهناك درس الفن الشرقى على يد الفنان الصينى " تنج كويى Tong Kwei " وفى النهاية عاد ليعيش فى سيتل•

وتحت تأثير الفن الصينى ، طور أسلوبه الشهير بـ "White Writing" " أو الكتابة البيضاء "• هذا الأسلوب الذى يمزج بين الفن الغربى ، وحسن الخط الشرقى كما فى شكل (٢٦) والذى أثر على الكثير من الفنانين اللاحقين• وكانت أعماله نتيجة لهذا الأسلوب عبارة عن مساحات من الألوان الداكنة ، محاطة بمجموعة من الخطوط البيضاء المذهلة كما فى شكل (٢٥)•

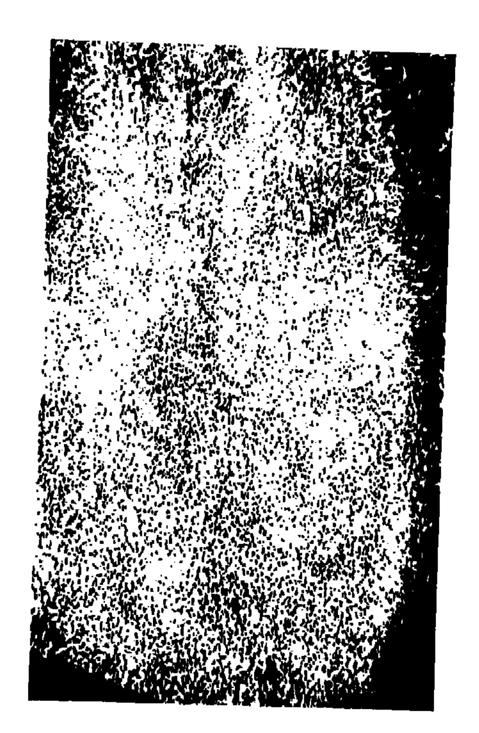
وكل هذا يمثل فناً تجريدياً فى الأسلوب ، والرمز• وكان "مارك توبى" يؤمن بأن هذا الأسلوب التجريدى التعبيرى يمثل أعلى درجات الشاعرية ، والذى يتشابه مع تأثير الموسيقى• [٢]

ولقد طور أسلوباً رقيقاً ، يتناسب مع إلهام أعماله الفنية ، المستوحاة من ليالى المدن الأمريكية•

حاول أن يثبت فيه ، أن الأشكال لا ينبغى أن تتواجد من خلال الخدع الفراغية داخل الأرضية التى صورت عليها؛ بل إن الأشكال تتواجد على هذه الأرضية ، وترتبط بها كما فى شكل (٢٥)•[١]

---

[١] James Cleugh and Others , The Picture Encyclopedia of Art, Thames and Hudson, London, 1958, P. 470.



شكل (٢٥) مارك توبى

" حافة أغسطس " ، ١٩٥٣ ، متحف الفن الحديث بنيويورك .

التحليل الفنى للشكل رقم (٢٦) للفنان مارك توبى :

تحظى القيمة الخطية فى هذا العمل بأهمية بالغة ، إذ أنها تمثل الهيكل الرئيسى الذى يقوم عليه هذا العمل الفنى ٠ وقد جاءت الخطوط غير منتظمة السمك باللونين الأسود والأحمر ، قد رسمها الفنان بالفرشاة فى حركة سريعة ؛ ومع هذا فقد تميزت بحسن الخط الشرقى الذى تعلمه " مارك توبى "٠

وبتأمل دور الخط فى هذه اللوحة ، نجد أن توزيع الخطوط بالإضافة إلى أنه حقق التوازن ، والوحدة للتصميم ، كذلك فإنه أعطى الإحساس بالتنوع فى الإيقاع الناشئ عن اختلاف كثافة الخط من مكان لآخر في هذه اللوحة ، وكذلك لاختلاف لونه فتارة يكون أحمراً ، وتارة أخرى يكون اسوداً ، وهكذا الخط يتضمن إيحاءات بالإيقاع ، والوحدة ، والتوازن ؛ وبتكاثر الخطوط تتضح العلاقات ويتم عن طريقها التبسيط ، أو التعقيد فى وصف الإيقاعات عند بناء العمل الفنى ، وطريقة توزيعها ، وإتجاهاتها ٠ [1]

ويلاحظ فى هذا العمل عدم تميز الأرضية عن الشكل لأن الأشكال تلعب دورها فى كل جزء من أجزاء العمل الفنى٠

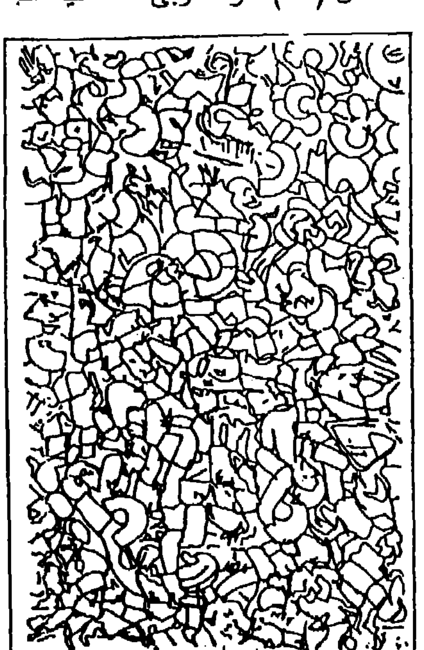
وبالنسبة للألوان نجد أن الفنان قد استخدم لونين فقط للتعبير عن الخطوط التى تلعب دوراً حركياً فى هذا التصميم ، وذلك باللونين الأحمر والأسود ، ويزيد من فعالية الحركة فى التصميم أن الأشكال جاءت منحنية بإنسيابية وذات اتجاهات مختلفة استخدم فيها الفنان الأبيض مع درجات من الرمادى والقليل من الأصفر فى مساحات متنوعة فى الشكل والمساحة ، وقد كان استخدام درجات قريبة من بعضها البعض فى الأشكال عاملاً هاماً أضفى إحساساً بالرقة على العمل الفنى وجعله يشبه الأمواج الهادئة التى تتهادى بين درجات الأبيض والرمادى فى نعومة وسلاسة وإذا كان اللون هو أحد الوسائل التعبيرية التى يستخدمها الفنان للتعبير عن أفكاره فقد نجح " مارك توبى " هنا بإستخدام اللون فى نقل أحاسيسه الرقيقة إلينا بالإضافة إلى الإيحاء بتجسيم الأشكال عن طريق الظل ، والنور الناتج من استخدام الدرجات اللونية المتقاربة٠ ويلاحظ هنا أن الفنان قد وزع الالوان بالنسب الآتية : الاحمر ١٥% تقريباً ، الأصفر ٥% تقريباً ، الأبيض ٣٠% تقريباً ، الرمادى الفاتح ٢٠% تقريباً ، الرمادى الغامق ٢٠% تقريباً ، الأسود ١٠% تقريباً .

---

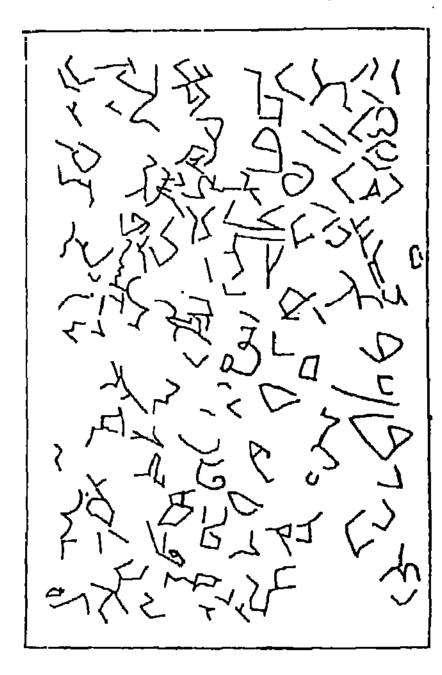
[1] حسن سليمان ، سيكولوجية الخط ، دار الكتاب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ٨٧ ٠



شكل (٢٦) مارك توبى ، " الحياة الجديدة " ، ١٩٥٧م ، تمبرا على كارد بورد ٠



التحليل الفنى



التحليل الهندسى

التحليل الهندسى :

تعتمد بنائية هذا العمل على توزيع الفنان لبعض الأرقام والحروف العربية مع الأشكال الخطية الأخرى ذات الاتجاهات والمساحات المختلفة عشوائياً بطريقة الإنتشار فى شتى أرجاء اللوحة مما حقق الاتزان لهذا العمل الفنى.

أرشيل جوركى (١٩٠٤-١٩٤٨) Gorky Arshile (1904-1948) :

ولد " فوسدانج مانوج Vosdanig Manoog " عام ١٩٠٤ فى " أرمينيا " ، ولقب نفسه " أرشيل جوركى " حيث اشتق الجزء الأول من أسمه من اسم البطل الأغريقى Archilles ، والجزء الثانى من اسمه من اسم الكاتب الروسى Maxim Gorky ، والذى أعلن " أرشيل جوركى " أكثر من مرة أنه ينتسب إليه.

درس فى المعهد الفنى Polytechnical Institute فى " تيفليس Tiflis" فى جورجيا ، ثم هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، وذلك فى عام ١٩٢٠، حيث درس الهندسة فى جامعة " براون Brown University " ، وعاد إلى التصوير فى أوقات فراغه.

ومع أن إنتاجه الفنى استمر أقل من ستة عشر عاماً ، فإن تفرده فى التعبير كان له تأثير كبير على كل مدارس التجريدية التعبيرية ؛ بوصفه أول الفنانين التجريديين التعبيريين فى الولايات المتحدة الأمريكية ، كما فى شكل (٢٧) ، (٢٨). وقد توفى " جوركى " بالولايات المتحدة الأمريكية فى عام ١٩٤٨ .[1]

(1) Ian Chilvers, The Oxford Dictionary of Art and Artists, New York, oxford University Press , 1988, P. 212.



شكل (٢٧) أرشيل جوركى "مياة طاحونة الزهور" ، ١٩٤٢
متحف العاصمة للفن ، نيويورك ، زيت على توال

لتحليل الفنى للشكل رقم (٢٨) للفنان " أرشيل جوركى " :

بتأملنا لهذا العمل تلوح لنا من أول وهلة التلقائية فى التعبير؛ فالألوان هنا لم توزع فى مساحات معينة ، وإنما جاءت نتيجة لضربات الفرشاة السريعة الذى يتضح ملمسها فى العمل ، والذى أعطى سمة مميزة لهذه المساحات التى مثلت هنا إجمالاً لكثير من التفاصيل فى صيغة بليغة مركزة [١] بالإضافة إلى أن هذه المساحات قد تداخلت مع بعضها البعض ؛ مما نتج عنه درجات لونية مختلفة فى أسلوب توافق مع الرأى القائل بأن الأفضل هو أن تعمل بالمادة اللونية مباشرة ، تاركاً لهيئة الشكل أن تنمو من الألوان نفسها[٢].

وبالنسبة للألوان فقد جمع " جوركى " فى هذا العمل بين عدة ألوان ساخنة، وباردة ، ومحايدة ، ومتباينة فى الشدة وسط سيطرة (سيادة) اللون الأصفر ؛ مما حقق الإضاءة العالية التى نراها فى اللوحة وأعطى إحساساً بالبهجة الذى يتناسب مع الموضوع الدرامى للعمل ؛ وهو " الخِطْبَة " ، بينما عمل الأبيض والأسود على تحقيق نوع من الهدوء والرزانة.وقد توزعت الألوان فى هذا العمل بالنسب الآتية : الأحمر ١٥% تقريباً ، الأصفر ٣٥% تقريباً ، الأزرق ٥% تقريباً ، الأخضر ٥% تقريباً ، البنى ٢٠% تقرباً ، الأسود ١٠% تقريباً ، الأسود ١٠% تقريباً ، الأبيض ١٠% تقريباً . وقد نبع التوازن فى اللوحة ؛ نتيجة لحسن توزيع الفواتح ، والقواتم بأسلوب متعادل حتى أن لون الأرضية الأبيض ظهر فى عدة أماكن وكأنه لون أساسى فى اللوحة وليس مجرد أرضية.

وللدارسة هنا ملاحظة ، وهى أن هذا العمل وإن كان له موضوع يعبر عنه وهو " الخطبة " إلا أننا نجد أن الفنان "جوركى " قد عبر عنه كما يراه هو من زاويته الخاصة وليس كما يراه الناس فى المظاهر المعتادة.

التحليل الهندسى :

بأن بنائية هذا العمل تعتمد على توزيع أشكال عضوية فى إتجاه مائل ينحصر بين خطين مائلين وهميين بينما وزع الفنان باقى الأشكال بحرية بطريقة عشوائية فى باقى أجزاء اللوحة.

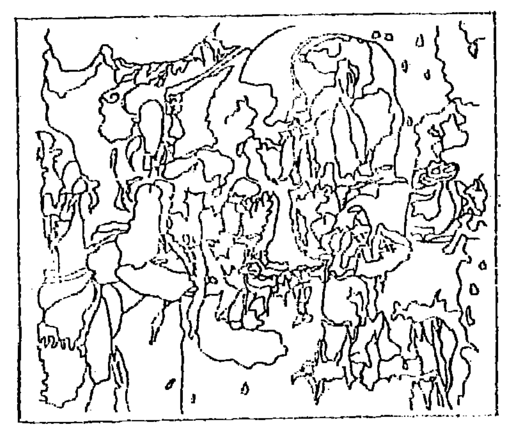
---

[١] محمود البسيونى ، أسرار الفن التشكيلى ، مرجع سابق ، ص ٣١ .

[٢] روبرت جيلام سكوت ، أسس التصميم ، ترجمة محمد محمود يوسف ، عبد الباقى محمد ابراهيم ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة ، القاهرة ـ ب.ت. ، ص ١٠٢ .



شكل (٢٨) أرشيل جوركى " الخطبة " متحف وتينى للفن الأمريكى ، نيويورك.



التحليل الفنى

التحليل الهندسى

وليم دى كوننج (١٩٠٤ – ١٩٦٤) De Kooning , Willem (1904 – 1964):

ولد الفنان " وليم دى كوننج " عام ١٩٠٤ فى " روتردام " بـهولندا ، وهاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٢٦ ، وهو فى الثانية والعشرين من عمره، وكان لصداقته " بارشيل جوركى " الفضل فى دخوله إلى دائرة الفن ، وتقديمه للوسط الفنى ، وللفنانين الذين قادوا حركة التجريد التعبيرى فى أمريكا.

وقد أحتل " دى كوننج " مكانة فنية لا يستطيع غيره أن يضاهيه فيها. وربما يكون بقاؤه فى أوروبا حتى صار شاباً ناضجاً ، أحد الأسباب فى وصوله لهذه المكانة ؛ وذلك لأنه أتيحت له الفرصة بالتعرف على مفردات الفن فى أوروبا ، والتيارات العنيفة ، والمتقلبة فيها.

وفى عام ١٩٣٠ جرب الرسم بعدة طرق فى أن واحد. وفى عام ١٩٤٣ تزوج بالفنانة " إيلين "Elaine ، التى ولدت عام ١٩٢٠ والتى تنتمى لجماعة رسلمى البورتريه التعبيريين ، كما كانت إيلين Elaine تكتب فى الفن إيضاً.

أقام دى كوننج أول معرض فنى شخصى له عام ١٩٤٨ وقد اشترك دى كوننج مع جاكسون مولوك فى قيادة مجموعة الفنانين التجريديين التعبيريين الأمريكيين بشكل غير رسمى.[١]

أهم أعمال " وليم دى كوننج " تتمثل فى سلسلة أعماله التى صور فيها المرأة، والتى عرضت فى ثانى وثالث معرض شخصى له عامى ١٩٥٢، ١٩٥٣ على التوالى بنيويورك.

وقد صدمت هذه الأعمال العامة ، والنقاد الذين أمنوا بصرامة الفن التجريدى لكن الأعمال المتأخرة فى هذه السلسلة تميزت بالجاذبية ، والجمال ولاقت إستحساناً لدى الجمهور.

وكان " دى كوننج " يحرص على أن تحتوى أعماله على كل شئ حتى لا يترك أى شئ ، حتى لو أدى هذا إلى العمل فى حالة من الهياج ، والإضطراب،[٢]

---

[١] Ibid., Ian Chilvers, The Oxford Dictionary of Art and Artists, P. 138.
[٢] Edward Luice-Smith, " Art Today" , Phaidon, Oxford, 1976, P.72

والتناقض وكان هذا التناقض هو الوسط المفضل لدى " دى كوننج " ليعمل فيه. بالإضافة إلى سلسلة النساء العاريات التى رسمها بعنوان " المرأة " ؛ فإن لدى " كوننج " سلسلة من الأعمال للمناظر الطبيعية ، والتى يمكن تصنيفها فى إطار التجريد الكامل . كما فى شكل (٢٩).

وقد استطاع " دى كوننج " فى أعماله أن يعبر الفجوة بين أعمال " جوركى " المحافظة ، وطبيعة " كلاين " الفخمة ، وأسلوب بولوك الحركى. كما تميزت به أعماله من التوازن الحركى المبهر ، والذى يتجلى على سبيل المثال فى لوحته " باب على النهر " أو مدخل إلى النهر. كما فى شكل (٣٠)

وفى مرحلة متأخرة من حياته كان يرسم لوحاته كبروجى منعزل فى برجه العالى ، ضمن سلسلة الأحداث التى مر بها التجريد التعبيرى فى العقد الأخير من هذا القرن.[٣]



شكل (٢٩) دى كوننج " حفر " زيت على توال ، معهد الفن بشيكاغو

[3] Ibid., Ian Chilvers, The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists, P. 138.

التحليل الفنى للشكل رقم (٣٠) للفنان " دى كوننج " :

يتناول هذا العمل الفنى منظراً طبيعياً يمثل كوخاً بابه مفتوح على النهر ولكن بأسلوب خاص يميز " دى كوننج " عن غيره من الفنانين.

وبتحليل هذا العمل نجد أن " وليم دى كوننج " قد استخدم مساحة كبيرة مصمتة من اللون الأصفر لخص بها تفاصيل الجزء العلوى من الكوخ بينما استخدم لمسات سريعة للفرشاة للتعبير عن باب الكوخ والجزء الجانبى منه ، كما عبر بنفس الأسلوب عن مياه النهر حيث نجد أن ضربات الفرشاة فى الإتجاهات المختلفة قد أعطت إحساسا بحركة المياه . ومن هنا نحس فى اللوحة بتنوع الملامس الذى يؤدى إلى ثراء العمل الفنى ، كذلك فإن أسلوب تلوين الكوخ يعطى إحساسا إيقاعيا وكأنه جسم متحرك وليس ساكنا تماما ، وكأن هناك عاصفة أو رياح شديدة عصفت بالكوخ ففتحت بابه ودفعت بمياه النهر فى إتجاهه. وقد استخدم " دى كوننج " الدرجات المختلفة من الألوان ؛ ليحقق الظل والنور وخاصة فى اللون البنفسجى ليعبر عن مياه النهر ، كما استطاع إعطاء الإحساس بالعمق داخل الكوخ عن طريق اللون الأسود أما اللون الأصفر فقد أعطى إحساسا قويا بالحركة. وقد جاء توزيع الألوان فى هذا العمل بالنسب الآتية : الأصفر ٣٠% تقريبا ، الأزرق ١٠% تقريبا ، البنفسجى ١٠% تقريبا ، الأسود ١٠% تقريبا ، البنى ٥% تقريبا .

وقد جاءت الأرضية فى الجزء السفلى من اللوحة وكأنها جزء من الشكل ، أما فى الجزء العلوى من اللوحة فقد عملت الخلفية كفراغ ساعد على إبراز الموضوع الرئيسى للوحة وساهم فى تقوية الإحساس بالحركة وإتجاهاتها.[1]

ويتميز هذا العمل بالوحدة والإتزان نتيجة لحسن انتشار العناصر داخل العمل الفنى والإجادة فى ترتيب بعضها بالنسبة للبعض الآخر ، وبالنسبة للعمل الفنى كله فيما يعرف باسم التوزيع.[2]

التحليل الهندسى :

وتعتمد بنائية هذا العمل لـ " دى كوننج " على توزيع مجموعة خطوط رأسية، أو شبه رأسية فى وسط اللوحة مع خطوط مائلة فى أعلى ، وأسفل ، ويسار اللوحة ، وكذلك بعض الخطوط الأفقية ، وشبه الأفقية فى أعلى ، وأسفل اللوحة ، وتتلاقى الخطوط السابقة مع بعضها البعض مكونة شكل الكوخ الذى يمثل الشكل الأساسى فى هذا العمل.

---

[1] عبد الفتاح رياض ، مرجع سابق ، ص ٩٣ .

[2] محمود البسيونى ، أسرار الفن التشكيلى ، مرجع سابق ، ص ٥٩ .



شكل (٣٠) دي كوننج ، " باب على النهر " ، زيت على توال
متحف ويتني للفن الأمريكي ، نيويورك





التحليل الفني

التحليل الهندسي

وليم بازيوتز Williem Baziotes :

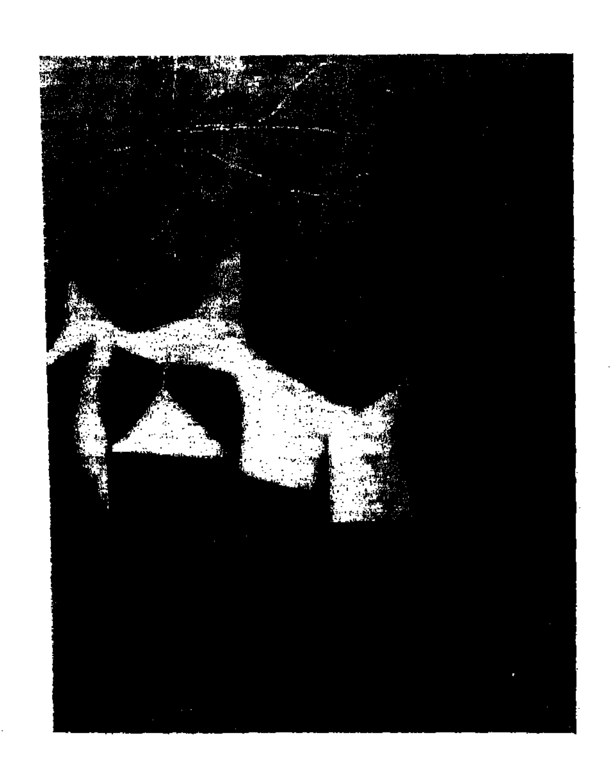
مصور أمريكى ، وأحد قادة التجريديين التعبيريين ، عمل منذ عام ١٩٣٦، وحتى عام ١٩٤١ فى مشروع الفن الفيدرالى. ذلك المشروع الذى أقامته الحكومية الأمريكية فى الفترة بين عامى ١٩٣٥ وعام ١٩٤٣؛ لمساعدة الفنانين ، والاستفادة من جهودهم فى تجميل الأماكن والمبانى العامة.

وخلال الحرب انجذب إلى السيريالية ، وجرب عدة أنواع من الأوتوماتية؛ وهى طريقة فى التصوير حيث يتحرر الفنان من التحكم الواعى فى حركة اليد؛ ليتيح الفرصة للعقل الباطن أن يعبر عن نفسه. وقد تطورت هذه الحركة على يد السرياليين والتجريديين والتعبيريين.

وفى مطلع الخمسينات طور أسلوباً خاصاً له ، والذى لم يكن تجريدياً تماماً ، ولكنه استخدم أشكالاً بيوفورمية غريبة مشابهة لتلك التى استخدمها ميرو ، مقترحاً أشكالاً جديدة للنباتات والحيوانات.[1] كما فى شكل (٣١) ، (٣٢)

---

[1] Ibid., Ian Chilvers, The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists, P. 35.



شكل (٣١) وليم بازيوتز " الطائر الأبيض " زيت على توال.

التحليل الفنى للشكل رقم (٣٢) للفنان " وليم بازيوتز " :

فى هذا العمل الفنى استخدم الفنان " بازيوتز " شكلاً واحداً يعبر عن المضمون الرئيسى المراد التعبير عنه وهو " القزم " الذى احتل معظم مساحة اللوحة.

يقول : (أحمد حافظ رشدان) " يجب أن يكون لكل عمل فنى محوراً وشكلاً غالباً أو فكرة سائدة يخضع لها باقى العمل الفنى وتخدمها عناصره ، وقد يكون هذا المحور عن طريق استخدام الأشكال ".[١] جاء القزم بشكله ؛ ليحقق الفكرة السائدة هنا ، واختار له الفنان اللون الأصفر ؛ ليجذب الانتباه إليه ويوحى بتقدمه فى صدارة اللوحة.

وقد أعطى الفنان هذا الشكل ملمساً من الأخضر والبنفسجى تزداد كثافته بأسفل الجسم ، وتقل تدريجياً كلما اتجهنا لأعلى لتعاود كثافة الملمس فى الإزدياد عند رأس الجسم ليعطى تنغيماً فى الملمس من منطقة لأخرى ، وحينما تتعدد الملامس داخل المساحة فإنها لا تبدو ذات لون واحد بل عدة ألوان فتتعدد نغمات اللون الواحد داخلها[٢] بينما اختار الفنان " بازيوتز " الأرضية باللون البنفسجى القاتم بدرجاته المتعددة كما تظهر فى العمل ؛ ليعطى إحساساً بالعمق وإبراز شكل القزم. وتقد توزعت الألوان فى هذا العمل بالنسب الآتية : الأصفر ٢٠% تقريباً ، البنفسجى ٣٠% تقريباً ، الأخضر ١٥% تقريباً ، البنى ١٠% تقريباً ، الأحمر ٥% تقريباً .

ويلاحظ هنا استخدام الخط غير المنتظم السمك مما ساهم فى إبراز بعض الأشكال كالعين والرأس والبقعة اللونية للون الأزرق بدرجاته فى أسفل جسم القزم ، كذلك أضاف بعض الأشكال للوحة وهى تلك الأشكال المثلثية فى رأس القزم.

التحليل الهندسى :

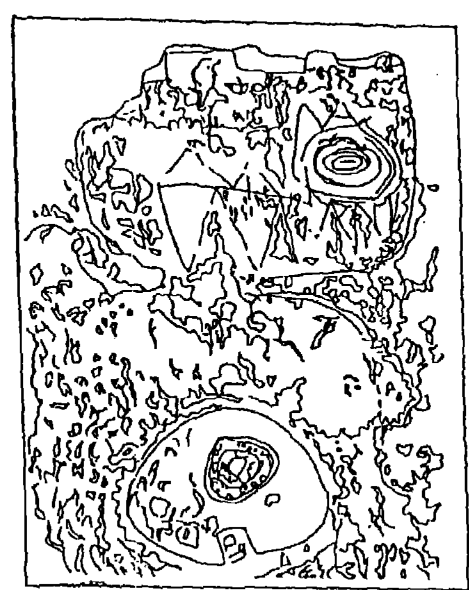
وبتأمل بنائية هذا العمل نجد أنها تعتمد على شكل عضوى يشغل معظم اللوحة يمثل القزم ويحوى بداخله عدداً من الخطوط والأشكال الهندسية كالمثلثات غير المنتظمة فى أعلى اللوحة ، وكذلك نجد دائرتين غير منتظمتين ومتداخلتين مع بعضهما البعض فى أعلى اللوحة أيضاً بينما فى أسفل اللوحة نجد عدة دوائر متداخلة وغير منتظمة وأكبر من مثيلاتها فى الجزء العلوى من اللوحة.

---

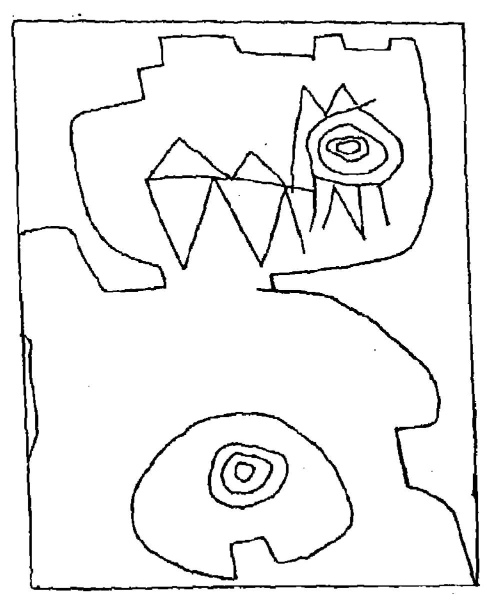
[١] أحمد حافظ رشدان، فتح الباب عبد الحليم، التصميم فى الفن التشكيلى، مرجع سابق، ص ٧٣ .
[٢] محمود البسيونى ، أسرار الفن التشكيلى ، مرجع سابق ، ص ٣١ .



شكل (٣٢) وليم بازيوتز ، " قزم " ، زيت على توال متحف الفن الحديث ، نيويورك.



التحليل الفنى



التحليل الهندسى

هيلين فرانك ثالر (١٩٢٨ ـ ١٩٧٥) ، Frank Thaler, Helen (1928-1975):

فنانة أمريكية ، ولدت فى عام ١٩٢٨ وتحت تـأثير" أرشـيل جوركـى " جاكسون بولوك " أدخلت طريقتها الخاصة فى التجريدية التعبيرية.

وقد كانت " هيلين " مهتمة باكتشاف طرق جديدة لمزج الألوان ، وكان أسـلوبها منذ عام ١٩٥٠ قادراً على ملاحظة المساحات الصغيرة من اللون المجـرد ، علـى امتداد المساحات المتسعة من القماش.

وفى بداية عام ١٩٥٠ ، بدأت فى استخدام ألوان بمساحات دقيقة (رفيعة) علـى أقمشة غير مطبوعة.

وتُرى أعمالها على أنها تناغم بين التجريديـة التعبيريـة ، ومجـال الألـوان المستخدمة فى التصوير .

وكانت معظم أعمالها عبارة عن تصوير تجريدى لمناظر طبيعية تشـع فيـها القيم الغنائية كما فى شكل (٣٣) ، (٣٤).

وقد تزوجت الفنانة " هيلين " من الفنان " روبرت موسوريل " من عـام ١٩٥٨ وحتى عام ١٩٧١ وهو فنان تجريدى تعبيرى أمريكى أيضاً.[1]

(1) Ibid., Ian Chilvers, The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists, P.116.



شكل (٣٣) هيلين فرانك ثالر ، " المنطقة الزرقاء " ١٩٥٥ ، زيت على توال ،
متحف ويتنى للفن الأمريكى نيويورك .



شكل (٣٤) هيلين فرانك ثالر " الجبل والبحر "

ثانيا : التجريدية الهندسية Geometric Abstract :

اتخــذ الفنانون التجريديون من التكعيبية نقطة انطـــلاق فـــى عـــالم التجريـــد الهندسى ؛ ذلك الفن الذى قام على تطهير الأشـــكال مـــن خصائصـــها العضويـــة ، فأصبحت نتيجة لذلك هيئات ، ونظم هندسية وثيقة الصلة بالمفاهيم الرياضية.

وكان السبب فى ظهور هذا الفن التجريدى الهندسى ذى الإتجاه الروحانى هـــو الحرب ، وويلاتها، وما نتج عنها من انعدام الثـقة فى كل شئ. وكان رد فعل ذلـــك هو ابتكار فن ، يبتعد كل البعد عن الإتجاهات الطبيعية العضوية ، والحيوية ، وأتجـه نحو التجريد ، لإعادة بناء المجتمع.

وأدى ذلك إلى ظهور أنماط متعددة من الفن الهندسى ، تمثلت فى العديـــد مـــن المذاهب والمدارس والجماعات الفنية ؛ وهى أنماط من أصل مشترك ، ولكنـــها فـــى النهاية اختلفت فى السمات كالإشعاعية ، والبنائية ، وغيرها.

المذهب الإشعاعى Rayonism :

يقـــوم مضمون الإشعاعية على الربط بين الزمان والمكـــان ؛ لإيجـــاد البعـــد الرابع ، وللوصول إلى هذه الغاية على المصور أن يراعى فى الأداء أشـــــعة لونيـــة على هيئة خطوط من الألوان متوازية ، ومتقاطعة.

وكان " لاريونوف " هو مؤسس هذا المذهب حينما أبدع طريقة جديدة لتصويـــر الأشعة الضوئية ، وأسماها الإشعاعية [1]ونشر بيانها عام ١٩١٣ فيما يعـــرف ببيـــان الإشعاعية أو (Rayomistic Manifesto). ويعتبر مـــا قـــام بـــه " لاريونـــوف" وزوجته "جونتشار روفا " من الأعمال البارزة فى هذا المجال [2]كما فى شكل(٣٦).

ميشيل لاريو نوف (١٨٨١-١٩٦٤) Larionove (1881-1964) :

كان " لاريونوف " من أبرز فنانى التجريد فى روسيا ؛ وقد ابتكر أسلوبا جديـداً فى المذهب التجريدى ، عرف باسم المذهب الإشعاعى.

ولد " لاريونوف " فى روسيا فى عام ١٨٨١ ، وأتجه فى بداية حياتـــه الفنيـــة إلى الفن الروسى الشعبى ، وفن الأطفال ، إلا أننا نجد أنه قد تحول عن هذا الأسـلوب

---

(١) نعمت إسماعيل ، مرجع سابق ، ص ١٧٥ .

(2) Ibid., Arsén Pohripny , " Abstract Painting, " Phaidon, Oxford, New York, 1979, P. 23.

بعد ذلك ، وتأثر بالفن المستقبلى بعد إستماعه إلى المحاضرة التى ألقاهـــا الكـــاتب " مارينتى " عام ١٩١٠ • ففكر فى ابتكار أسلوب تجريدى، يجمع بين عنـــاصر مـــن التكعيبية، وبعض أساليب المستقبلين ، وأبدع تلك الطريقة لتصوير الأشعة الضوئيـــة ، والتى عرفت بالإشعاعية كما سبق ذكره•

وخلال مسيرة " لاريونوف " الفنية نجد أنه قد تمتع بعاملين قد ضمنا له التفوق :

١ــ العامل الأول هو التفاعل بين العنصر، والفراغ وتلك العمليـــة التـــى يتـــم فيـــها اختزال الشكل إلى تركيبه الأساسى•

٢ــ أما العامل الثانى فهو الإحساس الرائع بإمكانية إنتاج الجزئيات؛ لأن كل تلامـــس بين العناصر فى اللوحة يخلق سلسلة كاملة من التوصيلات••

وقد أصبح هذا المذهب ، هو القوة الدافعة للفن التجريدى الذى تأثرت به كـــل من السوبرماتية ، والبنائية تأثراً كبيراً•[1]

المذهب السوبرماتى أو التفوقى Supermatism :

توصل " ماليفيتش " إلى مذهب تجريدى جديد ، أسماه المذهب الســـوبرماتى ، وترجع هذه التسمية إلى مفهوم " الرياضة العليا " ؛ وذلـــك لأن " مـــاليفيتش " كـــان يستخدم أوضاعاً هندسية كانت تعتبر رياضة صرفة•

ويشرح " ماليفيتش " مذهبه فيقول : " إن الأشكال الخاصة بالعالم الحقيقى ، قـــد اختفت كالدخان • إننى لم أخلق شيئاً ، لقد ثبرت أغوار الروح ، ومنها جمعت الجديـــد الذى أسميته السوبرماتيه إنها تعبر عن نفسها فى ذاتى ، خلال هذا السطح الذى يـــبرز أشكال كالمستطيل ، أو المربع ، أو الدائرة• وفيها وجدت عالماً جديداً مـــن الألـــوان الزاهية•

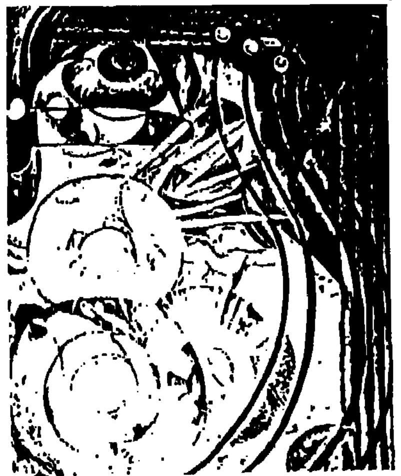
ويبدو من هذا أن المذهب السوبرماتى ، يحاول تلخيـــص الفـــن ، ورده إلـــى أساسه ، بتصوير بعض الأشكال الهندسية كالدوائر ، والمربعات على خلفية مســـتطيلة مثلاً ، بألوان مبهجة بحيث ينبعث الجمال الخاص بالأعمال السوبرماتية مـــن تنظيـــم الأشكال المبسطة ، والجمـــال الخـــاص بـــالدوائر ، والمربعـــات ذاتـــها ، وجمـــال التركيب•[2]

---

[1] Ibid., Arsén Pohripny ,P. 24.
[2] Ibid., Arsén Pohripny , ",P. 23.



شكل (٣٥) لا ريونوف ، " تكوين إشعاعى " ، ١٩١١ ،



شكل (٣٦) ناتاليا جونتشاروفا " الضوء الكهربى " ، ١٩١٣
زيت على توال ، المتحف الدولى للفن الحديث ، باريس .

كازيمير ماليفيتش (١٨٧٨-١٩٣٥) K. Malvich (1878-1935) :

ولد " ماليفيتش " عام ١٨٧٨ ، بمدينة كييف ، في روسيا. وتأثر في أولى مراحل حياته بمصوري ما بعد التأثيرية ، وبالوحشية ، ثم توطدت علاقته بعد ذلك بالمصور " لايورنوف " مما كان له أثره في فن ماليفيتش في الفترة اللاحقة.

اعتنق " ماليفيتش " التكعيبية عام ١٩١٠ . وكانت هذه الحركة تلاقي تشجيعاً كبيراً من المراكز الفنية في " موسكو " و " بترسبرج " وبعد زيارته لباريس عام ١٩١٢ ، بدأ " ماليفيتش " التأكيد على الأشكال الهندسية ، والخطوط المستقيمة في أعماله.

وقد أتخذ " ماليفتيش " من التكعيبية نقطة البداية مثل موندريان في الوصول إلى التجريدية. وكانت هذه المرحلة هي التي أدت إلى الوصول إلى التجريد الكامل.[1] وبهذا أصبح " ماليفيتش " رائد المعرفة ، والمنظر للفن اللاتمثيلي في أوروبا. فقد عبرت تركيباته الهندسية عن حركة العواطف ، والأحاسيس. وهو ما يميزه عن باقي المنظرين للرسومات الهندسية.

بدأ " ماليفيتش " أعماله برسم مربع على أرضية كما في لوحة " مربع أسود على أرضية بيضاء " عام ١٩١٣، وكانت هذه اللوحة هي أبسط الأشكال ، ولا يمكن تلخيصها إلى ما هو أقل من ذلك ، ووصل إلى نقطة الصفر في التصوير فيها ؛ لأنه استغنى كلية عن الألوان برسم المربع بالقلم الرصاص.

بعد ذلك طور " ماليفيتش " أسلوبه ، بإضافة الدائرة ، والصليب ، والمثلث ، والخطوط. ثم تقدم خطوة للأمام برسم عدد من التكوينات البسيطة ، تشمل عدداً أكبر من الأشكال الهندسية الملونة عام ١٩١٥ كما في شكل (٣٧).[2]

وقد توصل " ماليفيتش " إلى قمة البساطة ، والتنسيق في مذهبه عندما أبدع لوحته الشهيرة " أبيض على أبيض " عام ١٩١٩ التي رسم فيها مربعاً أبيض ، داخل مربع آخر أكبر بلون أبيض قليل الاختلاف . كان ذلك في غاية البساطة ، وكانت[3] الصورة ذات شكل بهيج وسحري ــ حيث أن المربع الأصغر متداخل في

---

[1] نعمت إسماعيل ، مرجع سابق ، ص ١٧٦ ، ١٧٧ .

[2] Ibid., Arsén Pohripny . ".P. 23.

[3] جورج . أ . فلاناجان ، مرجع سابق ، ص ٢٨٨ .

المربع الأكبر فى وضع جميل ومتناسق اللون وذات خطوط دافئة وباردة توحى بالشعور بأن فى الصورة ما يزيد على مربع مشغول.[1]

وبإنتهاء عام ١٩٢٠ ، كان " ماليفيتش " قد أتجه نحو النظريات والتدريس ، وعين أستاذاً بمدرسة الفنون التطبيقية بموسكو. ثم انتقل إلى لينينجراد وتوفى عام ١٩٣٥م.[2]

التحليل الفنى للشكل رقم (٣٧) للفنان " كازيمير ماليفيتش " :

إن قوام أعمال " ماليفيتش " ومنها هذه اللوحة هو الأشكال الهندسية من مستطيلات ، وخطوط رأسية ، وأفقية ، ومائلة فيما يمكن أن تطلق الدارسة عليه أسلوب " البساطة البليغة " ؛ وذلك لأن هذا العمل هو عمل فنى تكاملت عناصره لكن دون تعقيد أو إسراف.

فالأشكال بسيطة وقليلة على أرضية بيضاء واضحة عن باقى الأشكال ، وتشغل معظم فراغ اللوحة ؛ لتهيئ الجو المناسب للأشكال لكى تلعب دورها ، والأشكال تتباعد أحياناً ، وتتقارب بل وتتداخل وتتراكب فوق بعضها فى أحايين أخرى. أما المساحات فقد جاءت متنوعة ، وقد أدى هذا إلى إحداث تأثير مختلف على المشاهد فى كل جزء من اللوحة عنه فى أى جزء آخر. والخطوط أيضاً أسهمت فى تحقيق هذا الإيقاع المتنوع ونتيجة لاختلاف سمكها وإتجاهاتها وألوانها كذلك ، فإن توزيع الأشكال والخطوط أعطى اللوحة إتزاناً نبع من التوزيع الجيد للمساحات فى كل أرجاء اللوحة. وبالنسبة للألوان فهى مصمتة وقوية عمل اللون الأسود على إظهارها.وقد وزعها الفنان هنا بالنسب الآتية : الأحمر ١٠% تقريباً ، الأصفر ١٠% تقريباً ، الأزرق ٥% تقريباً ، الأسود ١٥% تقريباً ، الأخضر ٥% تقريباً .

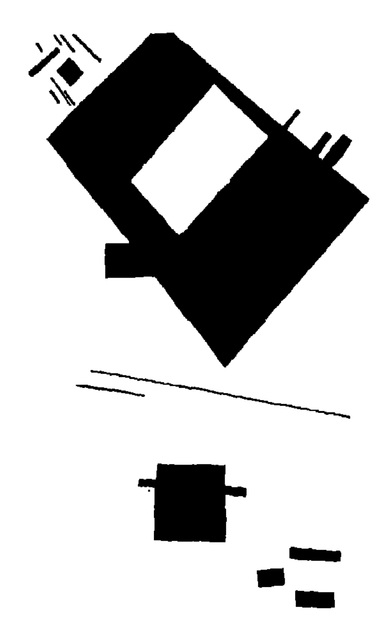
التحليل الهندسى :

تعتمد بنائية هذا العمل على استخدام الأشكال البنائية الصرفة فنجد شبه المنحرف ذو حجم كبير يشغل معظم الجزء العلوى للوحة ، وتتداخل معه عدة خطوط ، ومستطيلات مختلفة الحجم ، والاتجاه ، بينما الجزء السفلى من هذا العمل

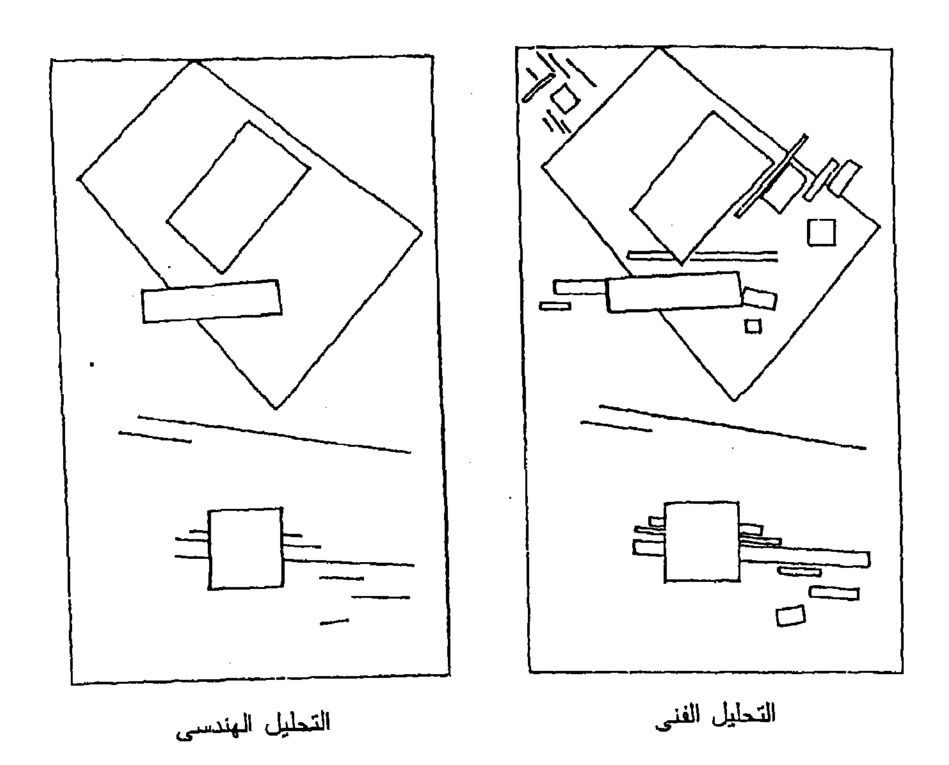
---

[1] المرجع السابق ، ص ٢٨٨.

[2] Ibid., Arsén Pohripny , ",P. 24.



شكل (٣٧) كازيمير ماليفيتش " بدون عنوان " ، ١٩١٥ .



يشغله مستطيل فى الوسط يقطع عدة خطوط متوازية ، ومختلفة الطول بالإضافة إلى عدة خطوط فى أسفل يمين المربع.

المذهب البنائى Constructivism

تمثلت جذور المذهب البنائى فى استخدام " بيكاسو " و " التكعيبية للكولاج فى أعمالهم ، وفى الإتجاه الذى نادى بالانتفاع بكل ما هو مألوف من خامات.

وفى موسوعة الفن توصف البنائية بأنها ذات طابع تجريدى ، وإرساء دعائم الشكل الخالص Pure Art شملت كلاً من التصوير .، والنحت. وقد عمل على حداثتها ، وجعلها مؤثرة ؛ إنها قد ألفت بين مفهومها عن التجريد ، وبين استخدامها غير المحدود للخامات الصناعية المستحدثة.[1]

وفى عام ١٩٢٠ قام " نعوم جابو " و " أنتون بفسنر " بنشر بيانهما عن البنائية بعنوان البيان الواقعى Realistic Manifesto الذى أكد على عدة مبادئ :

أولاً : للوصول إلى واقعية الحياة فإنه يلزم للفن أن يكون قائماً على مبدأين أساسيين وهما : الزمان والمكان .

ثانياً : يجب استخدام عناصر الحركة؛ والديناميكية؛ للتعبير عن الحقيقية؛ فالإيقاع الساكن لا يكون كافياً.

ثالثاً : إن الفن يجب أن يكف عن التقليد وأن يحاول بدلاً من ذلك الوصول إلى أشكال مستحدثة.

وتنطبق هذه المبادئ على أداء الفنانين البنائيين ، ويتمثل ذلك فى عدم استخدامهم الحامل الذى يحمل اللوحة ؛ لأن المادة الوسيطة ليس الغرض منها استعمال ألوان التصوير ، بل استخدام مادة جامدة كالصلب أو البرونز.[2]

كما لم يعتمدوا فى أسلوبهم المستحدث فى الأداء على عمل تكوينات على لوحة مسطحة ، بل تحولت طريقة الأداء إلى بناء فى المكان بدلاً من تكوين على السطح ، واصبح الهدف من التشكيل ليس وصولاً إلى التجانس ، والتوافق. بل تحول العمل الفنى ذاته إلى قيم تعبيرية ذات فاعلية ، حيث رأى هؤلاء الفنانون أن

---

[1] فريال عبد المنعم شريف ، مرجع سابق ، ص ٣٤ .

[2] حسن محمد حسن ، مذاهب الفن المعاصر ، مرجع سابق ، ص ٢٠ .

الشكل المنجز ليس من الضرورى أن يكون جميلاً ، أو منسجماً، بل الجدير بـه أن يكون حركياً ، وأن تتعلق خصائصه بالآلة التى هى سمة العصر .[٣]

فالديمير تاتلين (١٨٩٥-١٩٥٦) Validimir Tatlin (1895-1956) :

يعتبر " تاتلين " هو مكتشف ومؤسس الإنشائية الروسية. وفـى عـام ١٩١٣ زار كلاً من " برلين " و " باريس " ، حيث تأثر بالأعمال التى رآهـا فـى ستوديو "بيكاسو" بباريس ، وكانت نتيجة هذا ، العديد من الأعمال البارزة من المعـدن ، مـع استخدام الأسطح المغطاة بالجليز والزجاج المكسور .

وقد أتجه " تاتلين " نحو التجريد فى إتجاه موازى لاتجاه " ماليفيتش " وكـانت أعماله بين عامى ١٩١٣-١٩١٦ هاجساً لأعماله الأولى فى النحت ؛ التى انفصلـت عن القواعد الصلبة ، وكانت توحى بفكرة الرحلة.

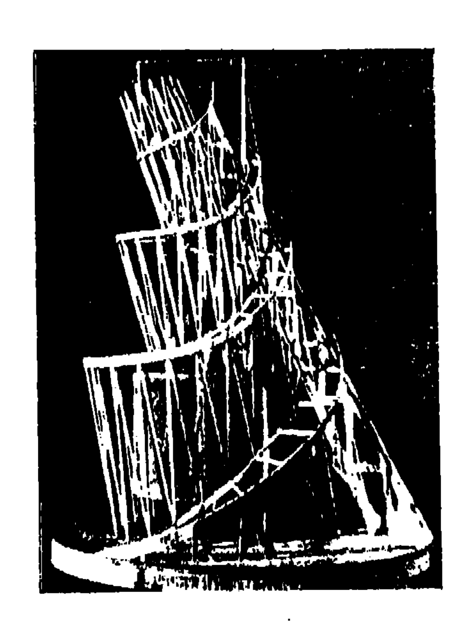
وفى عام ١٩١٥ بدأ فى إنتاج أعمال اعتمدت على تعليق أسلاك عبر أركـان الغرفة ، بعيداً عن النحت التقليدى ، الذى يثبت فى الأرض.

ويتجلى اهتمام " تاتلين " بالعمارة ، والهندسة فى أوضح صورة فى النمـوذج الذى صممه لـ " النصب التذكارى الدولى الثالث " وهو عبارة عن خشـب وحديـد وزجاج.

وقد تم عمل نموذج بالأبعاد الحقيقية للنصب التذكارى ، يبلـغ ارتفاعـه ١٣٠٠ قدم . ويعتبر أضخم عمل نحتى ، قام به إنسان حتى الآن .كما فى شكل (٣٨).

---

[٣] المرجع السابق ، ص ٢٠ .



شكل (٣٨) فالديمير تاتلين " نموذج للنصب التذكارى الدولى الثالث " ، خشب وحديد وزجاج ، متحف الفن الروسى ، ليننجراد

نعوم جابو (١٨٩٠ ـ ١٩٥٠) Naum Gabo (1890-1950) :

ولد " نعوم جابو " عام ١٨٩٠ فى روسيا ، وأصبح بمرور الوقت من معالم الحركة البنائية فى روسيا ، ومن أوائل فنانيها.[1]

وقد حصل " جابو " على بعثة لدراسة الطب فى " ميونخ " عام ١٩١٠، لكنه تحول إلى دراسة الرياضيات ، والهندسة. وكان لمعارض جماعة " الفارس الأزرق" فى عام ١٩١١و ١٩١٢، ومحاضرات الناقد والمؤرخ الفنى "هنريش فولفن Henrich Wolfin " عظيم الأثر فى نمو اهتمامه بالفن ، وعندئذ أضطر لتغيير اسمه من " نعوم نيميا بفسنر " إلى نعوم جابو " لتفادى الخلط بينه وبين أخيه " أنتون بفسنر ".

وأثناء إقامة " نعوم جابو فى النرويج ، خلال سنوات الحرب العالمية الأولى كان مسحوراً بالفراغات غير النهائية ، فى المناظر الطبيعية النرويجية ، وبالتناقض بين المساحات ، والفراغ .

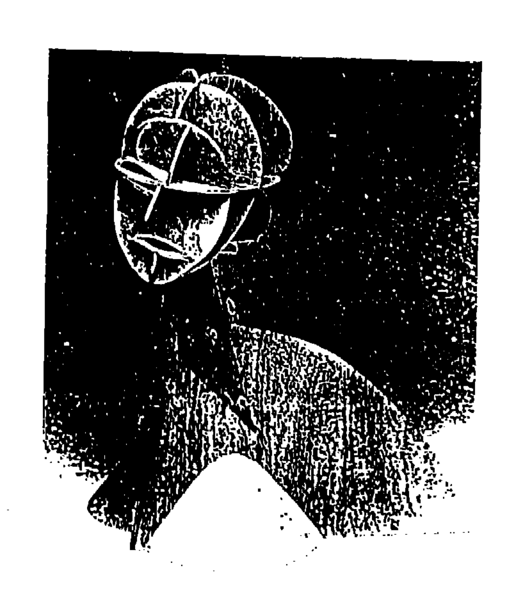
وفى شتاء عام ١٩١٥ـ١٩١٦ بدأ فى عمل سلسلة من الرؤوس ، والأشكال الكاملة ، باستخدام الألواح الرقيقة من المعدن. وقد حول التركيب الشكلى لكتلة الرأس الكبيرة إلى خطوط ، وأطر هندسية منبسطة خالية كما فى شكل (٣٩).

وفى " موسكو " أخذ يدور فى فلك فنانى الطليعة عند لقائه " بكاندنسكى " و "ماليفيتش " واكتشافه لمذهب " تاتلين " التركيبى (البنائى).[2]

---

[1] Ibid., H. H. Arnason, P. 239 , 240.

[2] Kalheryn M. Linduff, " Art Past Art Present " hary N. Abrams and Others, New York , W. D.



شكل (٣٩) نعوم جابو ، " رأس مركبة " ، ١٩١٥ ــ ١٩١٦

مدرسة الباوهاوس (١٩١٩-١٩٢٨) Bauhouse

ترى الدارسة أن مدرسة " الباوهاوس " لم تكن مجرد مدرسة فنيــة إقليميــة ، ولكنها كانت وعاء انصهرت فيه كل جهود التقدم العالمية ؛ التى انعكست علــى كــل الأشكال المعاصرة المحيطة بنا فى المبانى والأثاث ، ووحــدات الإضــاءة ، وأدوات الحياة اليومية وغيرها. [١]

وقد أسسها المهندس " والتر جروبيس " Gropius فى فايمــار بألمانيــا عــام ١٩١٩ قبل أن تنتقل إلى داسو عام ١٩٢٥ وكان ذلك تلبية لرغبة " الفراندوق زاكــس فيمار " الذى استدعاه لتنظيم التعليم الفنى فى مقاطعته ، فشيد مدرسة " الباوهـــاوس " والتى جمعت الدراسة فيها بين الفنون الجميلة ، والتطبيقيــة. وكــان الــهدف مــن الدراسة، هو تذويب الفوارق بين الحرفى والفنان ، والجمع بينهما لخدمــة المجتمــع الألمانى الذى مزقته الحرب.

وتم وضع مناهج مدرسة " الباوهاوس " لتساير أحدث القواعد الفنية وكان هــذا نتاجاً لأبحاث " كاندنسكى " و " كلى " ومن بعدهم " ماهولى وناجى " والذين دعــاهم المعمارى " والتر جروبيس " إلى مدرسة " الباوهاوس " .وكانت أولية " دويســبرج "، والأسلوب البنائى نقطة البداية الفنية للعمل الذى تم إنجازه فى " الباوهاوس ".

فقد كان تطوير الأشكال البنائية لإنتاج بضائع إستهلاكية هــو المهمــة التــى وضعتها مدرسة " الباوهاوس " لنفسها.

وقد تم جمع طرق ونظم مدرسة " الباوهاوس " بالإضافة إلى عمل قادة الفنــانين التجريديين مثل "موندريان" و "مالفيتتش" فى كتاب " الباوهــاوس Bauhous Book " وذلك بعد خمسين عاماً ، ويدل إعلامهم[٢] المســتمر ، علــى أنــهم مصــدر حــى للمعلومات.

لقد كانت مدرسة الباوهاوس معمل بحث ساهم فى الأسلوب الهندسى الوظيفــى، وظلت هذه المدرسة تثرى الفكر الأوروبى بالجمال طوال أربعة عشر عامــاً وحتــى

---

[١] مختار العطار ، رواد الفن وطليعة التنوير فى مصر ، الجزء الأول ، الهيئــة العامــة للكتــاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى ، ب.ت .ص. ٣٨٩ .

[٢] نعمت اسماعيل ، مرجع سابق ، ص ١٧٣ .

عام ١٩٣٣ حتى أغلقت ، وتم منع الفنانين التجريديين أن يبدعوا لوحاتهم في أوطانهم، فهاجروا ليحافظوا على حركتهم التجريدية.(١)

بيت موندريان (١٨٧٢ـ١٩٤٤) (1872-1944) Mondrian Piet :

ولد في هولندا وتلقى تعليمه في أكاديمية " أمستردام " وحتى عام ١٩٠٤ ، كان مصوراً جيداً ، وفي عام ١٩٠٨ تأثر بـ " توروب" Toorop وبدأ في الرسم بطريقة رمزية.

وفي عام ١٩١١ ترك " هولندا " إلى باريس ؛ حيث تعرف على التكعيبية هناك ويلاحظ أن أسلوبه مر بعدة مراحل من الطبيعية ، إلى الرمزية ، ثم التعبيرية، إلى ما بعد التعبيرية (التعبيرية المتأخرة) مروراً بالتكعيبية ، حتى وصل إلى التجريد.

لقد كان عقل موندريان ذى التفكير الصافى ،و العملى ، يكشف عن نفسه في أولى أعماله الفنيه.

وفي الأربعين من عمره ، وجد في إختزال التكعيبية ، معادلة ، جعلته ينظر إلى المادة الداخلية للأشياء.

لقد وجد " موندريان " إجابة رياضية للسؤال عن مادة الأشياء. لقد مثل كل الحركات الفيزيقية ، والعقلية إلى قانون التناقض الأساسى من (الأفقى إلى الرأسى).

هذا التناقض الأساسى الذى أرجعه " موندريان " إلى أساس الرجل والمرأة ، موجود في كل مكان كما في شكل (٤٠).

وفي المستطيل الذى أصبح العلامة المميزة لأعماله ، فإن هذه المبادئ تبدو فى أكثر الأشكال متناقضة. بالإضافة إلى هذا فقد حافظ " موندريان " على ستة عناصر : ثلاثة عناصر غير لونية هى : الرمادى ، والأسود ، والكثير من الأبيض ، ليعبر عن إحساس العالمية فى أبسط صورها.

لقد كان يعلم أن مظهر العالمية خلف كل ظهور فردى للطبيعة ، يبقى في توازن الأشياء.(٢)

---

(1) Ibid., Arsen Pohribny, . P. 25.
(2) Ibid., H.H. Arnason , P. 242.

وبالإضافة إلى الثلاثة عناصر السابقة ، كانت هناك ثلاثة عناصر أخرى لونية هى الأحمر ، والأصفر ، والأزرق . مع تغيير نسب الملامس ، وإيقاعات الألوان.

ومع هذا لم يشعر موندريان بالرضا. وقد كان التصوير بالنسبة له مجرد مرحلة انتقالية، تعبر عنها النماذج التى يرسمها وكان يقول " الفن هو البديل ما دامت الحياة تفتقر إلى الحقيقة ، وسوف تختفى بمجرد أن تصبح الحياة متناغمة ".[1]

---

[1] Ibid., H.H. Arnason , P. 245.

التحليل الفنى للشكل رقم (٤٠) للفنان " بيت موندريان " :

إن هذا العمل الفنى لموندريان يعتمد أساساً على العلاقة الناشئة من تلاقى الخطوط الأفقية ، والرأسية ، مما أكسب العمل إحساساً بالاستقرار ؛ ففى تلاقى الخطوط الرأسية والأفقية تحقيق للتوازن بين قوى ذات اتجاهات متعارضة ، فالخط الرأسى بحكم تعبيره عن الجاذبية الأرضية ، والخط الأفقى بحكم تعبيره عن الاستقرار والتسطيح نجدهما يلعبان معاً دوراً فى إثارة أحاسيس توازن القوى.[١]

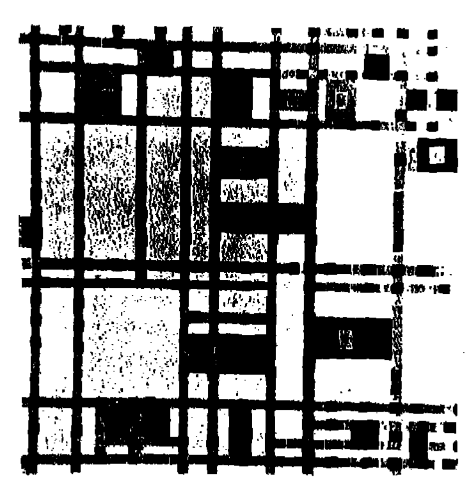
كما نجد أن تلاقى هذه الخطوط قد قسم اللوحة إلى مستطيلات مختلفة المساحة والاتجاه ، تتشكل معظمها من الأرضية التى وإن بدت لأول وهلة أنها منفصلة عن الأشكال خاصة أنها بلون مميز عن باقى الأشكال ــ إلا أنه بالتأمل الجيد لها نجد أنها تلعب دوراً فى إضفاء عنصر الحركة ، والحيوية على العمل ــ خاصة وأن هناك مساحات ذات ألوان مختلفة تعترض مسار هذه المستطيلات فى الأرضية؛ لتكون منها مستطيلات بمساحات تختلف عن المستطيلات الأخرى ٠ كذلك فإن تنويع استخدام المستطيلات الصغيرة المختلفة الألوان الموزعة على الخطوط الأفقية، والرأسية الصفراء قد أثرى الإحساس بالتنغيم فى هذا العمل لاختلاف تقاربها وتباعدها عن بعضها مع اختلاف ألوانها التى وإن كانت مصمتة إلا أنها قد أشاعت فى التصميم نغماً مميزاً٠ وقد وزع " موندريان " الألوان فى هذا العمل بالنسب الآتية : الأحمر ١٠% تقريباً ، الأصفر ١٥% تقريباً ، الأزرق ١٠% تقريباً ، البنفسجى ١٠% تقريباً .

التحليل الهندسى :

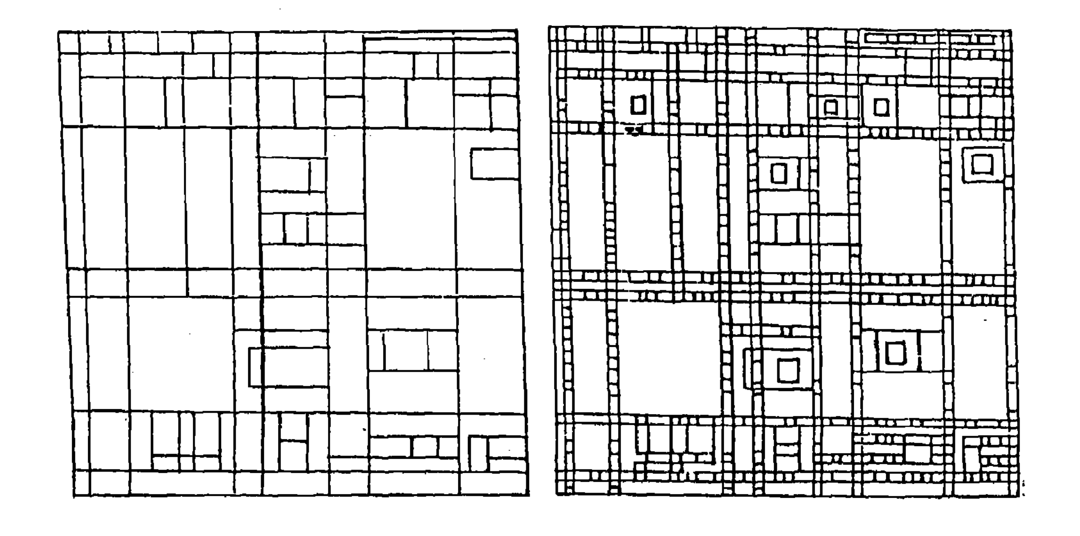
بتأمل هذا العمل نجد أن أساس بنائيته هو استخدام الخطوط الرأسية ، والأفقية مع التنويع فى المساحات ، والأشكال الناتجة عن تلاقى تلك الخطوط ٠ فنلاحظ أن هناك ثمانية خطوط رأسية أساسية تمتد بطول اللوحة ، تتقابل معها سبعة خطوط أفقية أساسية تمتد بعرض اللوحة ، وتصل بين بعض هذه الخطوط الرأسية عدة خطوط أفقية قصيرة تكون مستطيلات صغيرة متباينة المساحة ؛ وكذلك فإن هناك خطوط رأسية قصيرة تصل بين الخطوط الأفقية فى أعلى ، ووسط ، وأسفل اللوحة ، بينما هناك خط رأسى فى أعلى اللوحة يكّون عدة مستطيلات متباينة المساحة٠

---

[١] عبد الفتاح رياض ، مرجع سابق ، ص ٧٢ ٠



شكل (٤٠) بيت موندريان ' بوجى ووجى '، (١٩٤٢ـ١٩٤٣) ،
زيت على توال ، متحف الفن الحديث ، نيويورك



التحليل الفنى　　　　التحليل الهندسى

فان دويسبرج (١٨٨٣ــ١٩٣١) Theo Van Doesburg (1883-1931)

كان " دويسبرج " هو الروح المحركة لتكوين وتطوير حركة " دى ستيل " ٠ وقد درس التجارب الجديدة فى التصوير ، والنحت أثناء وجوده فى الجيش بين عامى (١٩١٤ــ١٩١٦)٠

كما أنه قد تأثر بآراء " كاندنسكى " المتعلقة بالروحانية فى الفن٠ وفى عام ١٩١٦ أبدع " دويسبرج " عدة أعمال تجريدية حرة ، بطريقة " كاندنسكى " ، بالإضافة إلى الأشكال التكعيبية ، ولكنه ظل يبحث عن أسلوب خاص به ، وقد وجد هذا الأسلوب فى عمله الفنى " لاعبو الورق " ، الذى أبدعه بين عامى ١٩١٦ــ١٩١٧ شكل (٤٢) والذى يعتمد على عمل لسيزان يحمل نفس الأسم (شكل ٤١) ، ولكن " دويسبرج " فى عمله الخاص به قد رد الأشكال إلى تركيباتها المتفاعلة المعتمدة على المستطيل ، والألوان المصمتة المحددة٠ وفى خلال عامى ١٩١٦ــ١٩١٧ ، ونتيجة لإنبهاره بالغلاف الرياضى لتجريده الجديد٠ اكتشف دويسبرج احتمالات التجريد فى التركيبات الخطية ، التى ترجع إلى " فان ديرلك " وذلك فى الإصدار الجديد من " لاعبو الورق " ١٩١٧ شكل (٤٣) ، وقد تأثر موندريان بالخيال الخصب " لدويسبرج "٠

فعندما يعمل الفنانون معاً ، فلا بد أن يتأثر كل منهم بالآخر ، وهذا ما حدث مع " موندريان " و " دويسبرج " و " فان ديرلك ، ومع هذا فبحلول عام ١٩٢٠ ، سار كل منهم فى إتجاه خاص به٠

وبعد الحرب العالمية الأولى استمر " دويسبرج " فى عمل الدعاية لمبادئ حركة " دى ستيل " وكان له تأثير كبير على طلبة كليات " الباوهاوس " فى " فيمار " وعلى الفنانين فى برلين ، وفى غيرها من الأماكن٠[1]

وقد اتبع " دويسبرج " المبادئ التشكيلية الجديدة ، حتى نشر كتاب " أسس الفن الجديد " عام ١٩٢٤ ٠ وعندئذ هجر الخطوط الرأسية والأفقية الجامدة ، التى تمثل صيغ " موندريان " و " دى ستيل " ليقدم الخطوط المائلة[2] كما فى شكل (٤٤)٠ وقد أصدر فان دويسبرج عام ١٩٢٦ منشوراً عن الأولية " elementarism "[3]والذى يحمل خطة لتقديم الديناميكية وعدم الثبات٠

وفى الأعمال الجدارية فى مقهى "ستراسبورج " والذى صمم ديكوراته ، مع " آرب" و " صوفى اراب " ٠ أبدع " دويسبرج " أهم أعماله التذكارية ، ذات المبادئ الأولية elementarist Principle وهو مقهى لوبيت حيث وزع المستطيلات

---

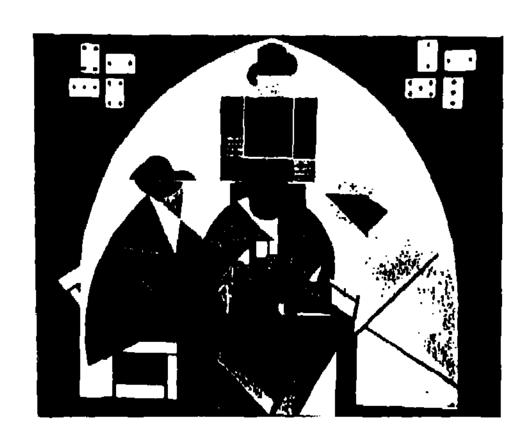
(1) Ibid., H.H. Arnason , P. 245.

(2) Afif Bahnassi, "A Dictionary of Architecture & Arts", Librairie duliban Publisher, 1995.

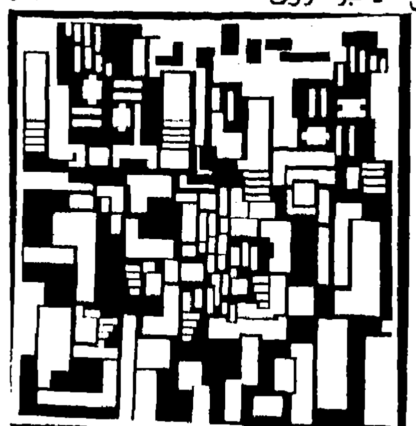
(3) Ibid., Jan Chilvers, The Oxford Dictionary of Art, P. 163.



شكل (٤١) بول سيزان ، " لاعبو الورق " ، ١٨٩٢ ، متحف العاصمة للفن ، نيويورك .

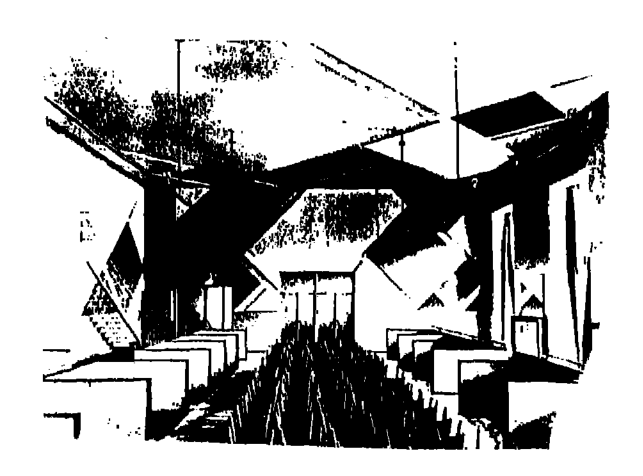


شكل (٤٢) فان دويسبرج " لاعبو الورق " ، ١٩١٦ــ١٩١٧ ، مجموعة فان دويسبرج بفرنسا .



شكل (٤٣) فان دويسبرج " لاعبو الورق " ، ١٩١٧ ، متحف جينى بهولندا .

الملونة ، مائلة بزاوية ٤٥° درجة ، تمتد من السقف، وحتى الأرضية وأحاطها بخطوط رأسية وأفقية ملونة ، وعبر الوسط تمتد بلكونة كبيرة ذات سلالم وفى نهاية كل درجة يضاف خط أفقى ، وخط مائل للتصميم[١] كما فى شكل (٤٤)٠



شكل (٤٤) فان دويسبرج " مقهى لوبيت " ستراسبورج ، (١٩٢٦ــ١٩٢٨) ٠

التحليل الفنى للشكل رقم (٤٥) للفنان " فان دويسبرج " :

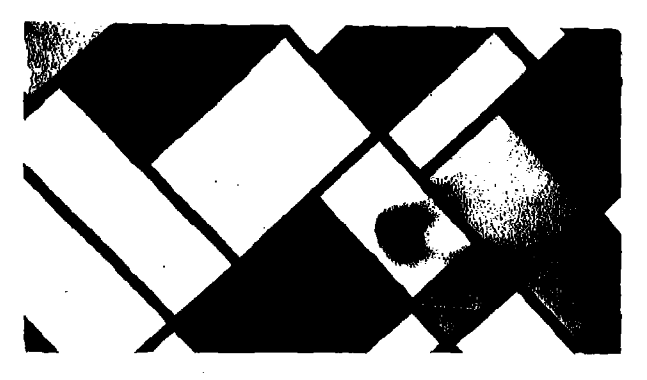
تقوم الفكرة الرئيسية فى هذا العمل على إلتقاء الخطوط المائلة Diagonal Lines والتى تشير إلى أحاسيس حركية تصاعدية ، وتنازلية ٠ والخط المائل قد يعطى إحساساً بأنه فى طريقه إلى السقوط وهو أمر يثير توتراً داخلياً Inner Tension ؛ ولذا يُعالج الإحساس بعدم اتزان الخط المائل بأن يتواجد خط مائل يعمل كدعامة ذات قوة مناسبة وفى اتجاه مضاد للميل الأول وبالتالى يحدث الإحساس بالإتزان[٢] وهذا هو ما استطاع " دويسبرج " أن يحققه فى هذا العمل ،

فالخطوط مائلة فى اتجاهات متعامدة على بعضها، وجميعها باللون الأسود الذى يعطى الإحساس بالثبات ، والاستقرار ، ويجمع بين مستطيلات مختلفة الألوان مع الأرضية البيضاء مقسماً إياها إلى مستطيلات مائلة تشير إلى إتجاهات مختلفة بقوى متباينة٠ كذلك فقد ركز فى توزيعه للألوان على إحداث بقع لونية ناتجة عن

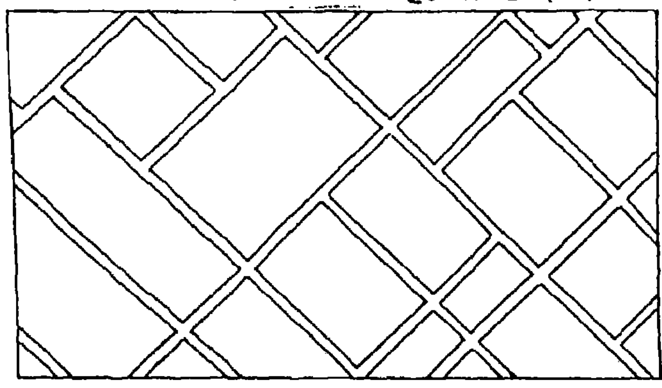
---

[١] عبد الفتاح رياض ، مرجع سابق ، ص ٧٧ ٠

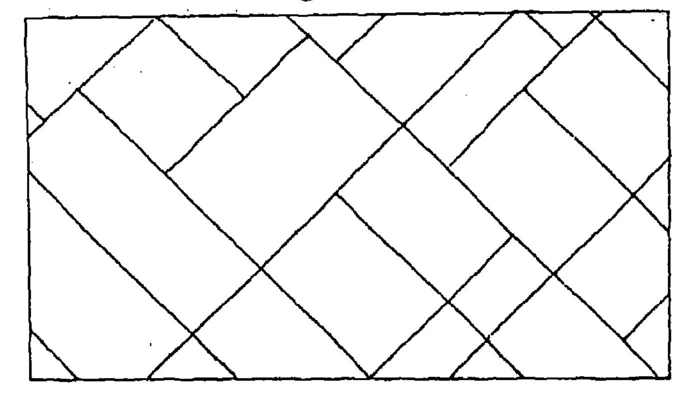
[٢] Ibid., H.H. Arnason , P. 245



شكل (٤٥) فان دويسبرج " تكوين مضاد فى عشوائية " ، ١٩٢٥م .



التحليل الفنى



التحليل الهندسى

تركيز اللون فى بعض الأماكن مما جذب الإنتباه فى هـــذه الأمـــاكن التـــى تشـــغلها المستطيلات الصفراء ، والحمراء ، والزرقاء ، وأعطاها قوة ، وتميز عن الأرضيـــة البيضاء ، والمستطيلات الرمادية الأخرى التى تجاورها ؛ مما أعطى إحساساً بالرقـــة يتباين مع الإحساس بالقوة٠وقد وزع "دويسبرج" الألوان فى هذا العمل بالنسب الآتيــة: الاحمر ١٠% تقريباً ، البرتقالى ٥% تقريباً ، الأصفر ٥% تقريبـــاً ، الأزرق ١٠% تقريباً ، الرمادى الفاتح ٢٥% تقريباً ، الرمادى الغامق ٥% تقريباً ، الأســـود ١٥% تقريباً .

التحليل الهندسى :

تعتمد بنائية هذا العمل على مجموعة العلاقات الناشئة عـــن تعـــامد الخطـــوط المائلة فى إتجاهين مختلفين على بعضها البعض فتحصر بينها العديد من المســـتطيلات المتباينة فى المساحة والاتجاه فى معظم أرجاء اللوحة ، بينما نجد أن أطراف اللوحـــة تشغلها مثلثات ذات مساحات مختلفة استطاع الفنان التأليف بينها كما هو واضح فـــى العمل٠

فن الخداع البصرى Op Art :

أكتشف الفنانون على مر العصور تأثير البصريـــات فـــى الفـــن ، وخاصـــة "ليوناردو دافنشى " والتأثيريين[١] ٠ أما الفنانون المعاصرون ، فـــإن اهتمامـــهم بفـــن الأوب ارت (كفن تجريدى هندسى) يعكس الرغبة العميقة لديهم فى إبداع أعمال فنيـــة لها خواص النماء ، والتكاثر مثل الخلايا عن طريق تقسيم اللوحة (العمل الفنى) إلـــى تكرارات تحدث تأثيرات تراكمية بصرية حيث إن كل تكرار عبارة عن شكل هندســـى دائب الإهتزاز ، ومحكوم بقواعد محددة بفضل التلاعـــب بالأشـــكال كالمربعـــات ، والدوائر ، والمثلثات ، أو عن طريق التبادل بين الشكل ، والأرضية ، أو التقـــارب ، والتباعد بين الأشكال وبعضها وبين الأرضيات ، أو عـــن طريـــق اندمـــاج الشـــكل، والأرضية ، كما لو كانت ترتفع وتنخفض ، أو تتقعر ، وتتحدب ، وكذلك عن طريـــق توظيف التضاد بين الأبيض ، والأسود وكل هذا فى برنامج مسبق يعده الفنـــان قبـــل شروعه فى العمل الفنى٠

[١] فريال عبد المنعم شريف ، مرجع سابق ، ص ١٢٨ ٠

وفن الأوب ارت هو مزيج بين رؤية الفنان ، وإكتشاف باحث العلم ، فى عمل فنى مبتكر ، معادلته العلمية هى :

الأوب ارت : خداع بصرى + ضوء + حركة + لون

تلك هى نظرية Op Art (فن الخداع البصرى) العلمية.

اعتمد الأوب أرت على خداع البصر ، الذى نصت عليه النظرية العلمية لاستخدام الرؤية للعين البشرية ، وتتلخص هذه النظرية · فى بقاء الصورة الكامنة المكونة لجسم ما على شبكية العين فترة زمنية تبلغ (١ر٠ من الثانية) بعد زوال الجسم المكون لهذه الصورة.[1]

فإذا عرضنا شكلاً ما أمام العين ، ثم أسرعنا باستبداله بنفس الشكل ، فى حركة مخالفة لما سبق ، وبحيث تتابع صورتاهما على شبكية العين فى مدى الفترة الزمنية سالفة الذكر (١ر٠ من الثانية) ؛ أمكننا عن طريق خداع البصر الإحساس بتحرك هذا الشكل.

ويمكن تحقيق نفس التأثير (الإحساس بحركة الشكل) بتموج مجموعات الخطوط المتوازنة ، أو الدوائر المتحدة فى المركز وتبدو لنا فى التو كأنها تتذبذب . وقد كان أول معرض لفت الأنظار لفن الخداع البصرى هو المعرض الذى أقيم فى متحف الفن الحديث فى نيويورك فى ٢٥ فبراير ١٩٦٥ ، واشترك فيه ٩٨ فنان من ٩٠ دولة وأسماه مراسل مجله التايم " أوب ارت " ، مشيراً إلى خداع أوهام البصر التى ضمتها الأعمال فى هذا المعرض.

كما أطلق ياكون أجان "Yaaco Agan" اسم " مغامرة عين " على هذا الفن.[2]

---

(١) عبد الرحمن النشار ، " التكرارات فى مختارت من التصوير الحديث والإفادة منه تربويا " رسالة كتوراة غير منشورة ، كلية التربية الفنية ــ جامعة حلوان ، ١٩٧٨ ، ص ٩٩ .

(٢) فريال عبد المنعم شريف ، مرجع سابق ، ص ١٢٧ ، ١٢٨ .

فيكتور فاساريللى (١٩٠٨ – ١٩٧٠) (V.Vassarelly(1908 –1970 :

يرتبط فن الأوب ارت باسم مبتدعه " فيكتور فاساريللى " الذى ولد فى المجـــر فى مدينة " بيتشة " عام ١٩٠٨ ، ثم تلقى تعليمه فـــى " الباو هـــاوس " وانتقـــل إلـــى باريس عام١٩٣٠ ؛ ليستقر بها ، حيث عرضت أعماله فى صالون مايو عـــلم ١٩٤٥، الذى ضم أعمال فنانى ما بعد الحرب العالمية الثانية ، وكذلك فى صالون " الحقـــائق الجديدة " عام ١٩٤٦ وقد ظهر فيها تميز أعمال " فاساريللى " بـــالتجريد الهندســـى ، الذى يرجع إلى تأثره بمحاضرات " مـــاهولى نـــاجى " التـــى تلقاهـــا فـــى مدرســـة الباو هاوس.[١]

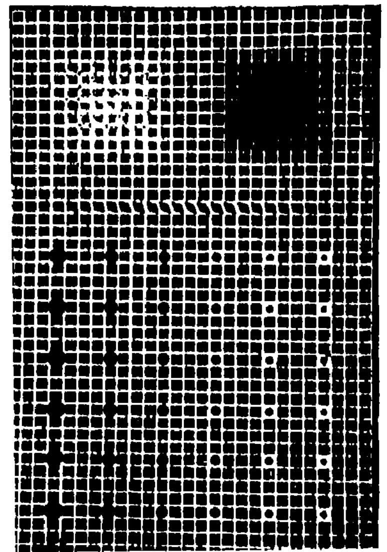
ومنذ عام ١٩٤٧ وجه " فاساريللى " جهوده نحو الفن البصـــرى (Op Art) كما فى شكل (٤٦) ، (٤٧).

والجدير بالذكر أن " فاساريللى " كان يستنكر الفنان الذى ينفصل بإنتاجه عـــن الجماهير ، وكذلك النسخة الواحدة من العمل التى يعـــتز بـــها مقتنيـــها دونـــا عـــن الآخرين. وكان يرى أن الفن يجب أن يكون فى خدمة المجتمع ، وهو يتـــابع بذلـــك فكرة موندريان التى تدعو بحماس لاستنساخ الأعمال الفنية ، ونشـــرها فـــى أمـــاكن التجمعات حتى تنفذ إلى عيون الناس وقلوبهم ؛ ولكى يحقق " فاســـاريللى " أفكـــاره ، عمد إلى إحلال البرجل والمثلث والأدوات الهندسية محل الطريقة الذاتية لينتج نســـخة أصلية ، قابلة للتكرار أو للنسخ والتى لا يستطيع الفنان أن يميزهـــا عـــن الأصـــل ، ويستخدم فى ذلك الوسائل التكنولوجية ، وهذا هو المدلول العصـــرى للعمـــل الفنـــى عنده.[٢]

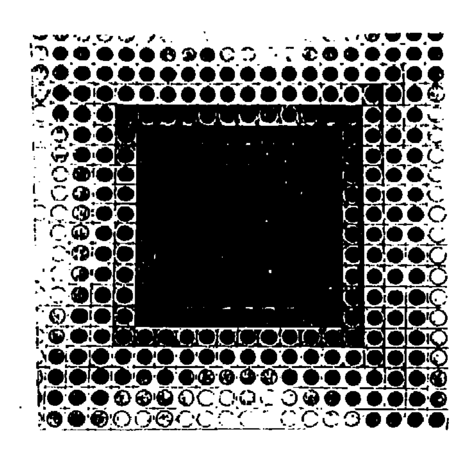
---

[١] نعمت إسماعيل ، مرجع سابق ، ص ١٨٠ .

[٢] فريال عبد المنعم شريف ، مرجع سابق ، ص ١٣١ ، ١٣٢ .



شكل (٤٦) فيكتور فاساريللى ، " أشكال " ، ١٩٦١ ، متحف تيت ، لندن



شكل (٤٧) فيكتور فاساريللى (CTA-25) (س ت أ ـ ٢٥) ، ١٩٦٥،
سيندى جانيس جالبرت ، نيويورك

وبعد استعراض المذهب التجريدى بنوعيه التعبيرى ، والهندسى ، وآراء الفلاسفة ، والفنانين فى التجريد تخلص الدارسة إلى الأسس التى قام عليها الفن التجريدى فى العصر الحديث :

١ــ الابتعاد عن محاكاة الطبيعة في بعض الأحيان ، واختزال الواقع فى أحيان أخرى حتى وإن غاب المعنى عن المتلقى.

٢ــ التركيز على تحقيق الحركة والديناميكية.

٣ــ استقلال اللون عن كونه أداة للتعبير عن الأشكال وأصبح قيمة تُطلب لذاتها (مع تنوع أساليب التلوين فتارة تكون الألوان مصمتة وتارة تكون بتدريجاتها المختلفة half-tone مع الجمع بين الألوان الأساسية والمحايدة).

٤ــ اتسمت التجريدية التعبيرية بالتلقائية فى التعبير وبتداخل المساحات ، بينما اتسمت التجريدية الهندسية بأنها فن محسوب بدقة وبوجود الألوان ضمن مساحات محددة.

٥ــ إن التجريد فى الشكل إما كان تجريداً لأشكال تعبيرية أو تجريد هندسى صرف أو تجريد يجمع بين النوعين السابقين معاً.

٦ــ الاهتمام بالبعد الثالث والتكعيبية والبناء فى المكان بدلاً من التكوين على سطح اللوحة.

٧ــ استخدام مواد جديدة كالصلب والبرونز والخشب والزجاج.

٨ــ أهمية القيمة الخطية التى تأتى تارة لتحديد الأشكال وتارة ثانية كأشكال خطية تبرز فوق الخلفية ، أو كخطوط قائمة ومائلة تمثل بناء العمل الفنى.

٩ــ الاهتمام بالإضاءة فى إثراء العمل الفنى كما فى المدرسة الإشعاعية التى اهتمت بالأشعة الضوئية.

١٠ــ الاهتمام بالعلاقات الملمسية المختلفة التى تخلق شخصية مختلفة لكل عمل فنى.

١١ــ الاهتمام بعلاقة الشكل بالخلفية فيمكن تمييز كل منهما عن الآخر عن طريق درجات الألوان الموزعة على كل منهما.

١٢ــ إحلال الأدوات الهندسية كالمثلث والبرجل محل الفرشاة للتمكن من إنتاج العديد من النسخ من العمل الواحد لينتشر بين الجماهير (كما فى فن Op Art) للقضاء على الإنفصال بين الفنان والجماهير.

الفصل الرابع

دراسة نظرية وتحليلية فنية للفن التجريدى المصرى المعاصر

- مقدمة
- بعض الفنانين التجريديين المصريين المعاصرين

الفن التجريدى المصرى المعاصر

مقدمه:

إن الفن هو وسيلة لتجسيد روح العصر عبر أزمنة التاريخ المختلفة ؛ وقد حققت الفنون التشكيلية فى مصر ريادتها عبر العصور ، كما نرى فى فنون الحضارة المصرية القديمة ، والحضارة القبطية ، والحضارة الإسلامية. تلك الحضارات التى أثرت الإنسانية بفنون تضمنت فى ذاتها عوامل خلودها.

وتمثل حركة الفن التشكيلى المصرى المعاصر إحدى حلقات الفن المصرى التى ترمز لتقدم الفن ، والثقافة. وقد بدأت مقدمات هذه الحركة منذ بداية هذا القرن مع إنشاء مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨م[١] وما قام به رواد الفن من خريجيها أمثال محمود مختار ، ومحمد ناجى ، ومحمود سعيد وغيرهم [٢]؛ لنقل الأساليب والتقنيات العالمية من خلال الأساتذة الأجانب ، والفنانين المصريين الذين سافروا إلى أوروبا . فقد شكلوا سمات الفن المصرى المعاصر فى بدايته حاملين ثقافاتهم كل من زاويته الخاصة متأثرين إلى حد كبير بأساليب المدارس الغربية رغم الصياغة والموضوعات المحلية.[٣]

وفى الثلاثينات سار أغلب جيل الوسط من أمثال الحسين فوزى وحسين بيكار ورمسيس يونان وكامل التلمسانى وغيرهم على نفس الدرب الذى شقه وعبره جيل الرواد. وفى الأربعينات يشهد الفن تغييراً جوهرياً ؛ نتيجة لاندلاع الحرب العالمية الثانية بكل ما أحدثته من تغييرات على مستوى العالم ، وانعكس هذا على بعض شباب الفنانين ، الذين تمردوا على الأشكال الأكاديمية الرتيبة ، وبحثوا عن أساليب مستحدثة ، مواكبة للعصر ، ومتجاوبة مع أفكارهم الطموحة.[٤]

---

(١) عز الدين نجيب ، التوجه الإجتماعى للفنان المصرى المعاصر ــ المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٣٢ .

(٢) فهيمة أمين ، قاموس مشاهير الفنانين التشكيليين ــ مصر ، ب.ت ، ص ٥ــ١٠ .

(٣) الكتالوج الخاص بمعرض (الفن المصرى المعاصر) ــ الأسبوع المصرى الثقافى فى مدينة غرناطة بأسبانيا ــ أكتوبر ــ نوفمبر ١٩٩٩م ، ص ٢٢٥ .

(٤) محمد حمزه ، الصعود إلى المجهول (طريق التجريدية) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى ، القاهرة ، ١٩٩٤ ، ص ٦٧ .

وكان مفتـــاح الطريـــق الذى تعرف عليه هؤلاء الفنانون الثائرون هو " الحرية " التى تطلعوا إليها ، وعـــبروا عن طموحهم إلى المستقبل فى فنون تمزج الرومانتيكية باللمسة السريالية الوافدة مـــع نيران الحرب.

وتشكلت جماعة " الفن والحرية "[1] والتى تركت بصماتها واضحة على الحركة الفنية وظهرت لوحات " الرمال " لرمسيس يونان ، و " الجماجم المحطمة " لكامل التلمسانى ، و " رءوس الخيل " لفؤاد كامل[2] ولكن كان هناك إغتراب بين هذه الأعمال الفنية وبين المجتمع بسبب التناقض بين عالمية اللغة التشكيلية الجديدة التى استخدمها فنانو الجماعة وما تضمنته من غرائب الأساليب والخامات المستخدمة من جهة وبين خصوصية المزاج الشرقى والثقافة المصرية والعربية من جهة أخرى والتى كانت تقتضى البحث عن لغة مختلفة.[3]

وفى منتصف الأربعينات تكونت جماعة " الفن المعاصر " بقيادة حسين يوسف أمين التى أضافت ثراءً على وجه الفنون الجميلة ، وأزاحت عن كاهلها عبء الرومانتيكية ؛ ليكون لها الدور الأكبر فى فتح باب التحديث ، والخوض فى التراث والأساطير ، مرتدية ثوب السحر والأحلام والأساطير السيريالية ولكنه ذو ملامح مصرية وتفجرت نزعة التجديد والربط بين الفنون والبيئة والتراث ونوقشت القضايا الهامة الأصالة والمعاصرة ، والشكل والمضمون ، والتشخيصية واللاتشخيصية التى استمرت لسنين طويلة تبحث عن جواب. وكان من أهم فنانى هذه الجماعة سمير رافع[4]، وعبد الهادى الجزار ، وماهر رائف ، وغيرهم.

وجاء دور المؤسسات الفنية بدراساتها النظرية المستفيضة ، وتجاربها المعملية الهامة ، وتحليلها للعناصر الأولية للفن ، من خلال الإدراك العلمى للمذاهب ، والمدارس الفنية الحديثة ؛ نتيجة توجه البعثات إلى الخارج ؛ مما كان له الأثر الفعال فى توجيه آفاق الفن إلى رحاب أوسع.

وهكذا توالت الإتجاهات الفنية على الساحة ، واتسع حقل الفنون ، وظهرت محاولات جديدة ، وغريبة عن الواقع ، وزادت عزلة الفن عن تيار الحياة العريضة. وفى خضم هذه الأحداث ظهرت التجريدية ، وجذبت هذه المدرسة التى ظهر إنتاجها فى أواخر الخمسينات بعضاً من الفنانين المثقفين ؛ مما فتح باب الحرية المطلقة للتجريب ، والإختيار ، والتحليق فى خيال اللاموضوعى واللاشكلى بفروعه ومشتقاته.

---

(١) صبحى الشارونى ، المثقف المتمرد " رمسيس يونان "، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى ، ١٩٩٢ ، ص ٥٣ .

(٢) محمد حمزة ، مرجع سابق ، ص ٦٩ .

(٣) عز الدين نجيب ، مرجع سابق ، ص ٤٣ .

(٤) نعيم عطية ، المكان فى فن التصوير المصرى الحديث ، الهيئة العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى ، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ص ٣٢ .

وفى عام ١٩٥٩ فازت أول لوحة مصرية تجريدية خالصة بجائزة التصوير الأولى فى بينالى الأسكندرية وكانت للفنان " سيف وانلى " تحت اسم " سيمفونية " . وفى عام ١٩٦١ أقيم أول معرض لجماعة الفنانين العرب فى لندن والتى تم تكوينها من دارسى الفن العرب الموجودين فى لندن فى ذاك الوقت ومنهم الفنان صالح رضا من مصر وكان يرأسها هربرت ريد والذى كتب فى مقدمة هذا المعرض " إن الفنان العربى هو أكثر تجريداً من زميله الأوروبى لأن مفهومه عن التجريد يدخل فى إطار طبيعته وطبيعة حضارته ".(١)

وفى عام ١٩٦٢ أقيم أول معرض عام للفن التجريدى المصرى بقاعة " الفن للجميع " وأشترك فيه رمسيس يونان وفؤاد كامل وصلاح طاهر وعبد الهادى الجزار ومصطفى الأرناؤوطى وأبو خليل لطفى وغيرهم . وذلك بعد أن انحسرت الموجة السيريالية التى ظهرت فى الأربعينات ، وسادت التجريدية الكثير من أعمال فنانى الجيل الثانى ، ورسخت بعد ذلك قواعد الفن التجريدى فى الحركة المصرية.(٢)

وجدير بالذكر أن التجريد فى مصر قد ناله الكثير من الانتقاد والهجوم منذ الخمسينات من أغلب النقاد والكتاب والصحفيين وذلك قبل أن تترسخ قواعده فى الحركة الفنية المصرية بدعوى عدم ملائمته لظروف مجتمعنا وذلك على الرغم من وجود جبهة قوية مؤيدة ومدافعة عن هذا الفن ، ترد على اراء الآخرين بالحجة ، والمنطق .

واستمرت القضية بين التشخيص والتجريد ، وأصبحت من أهم قضايا الفن فى تلك الآونة. يهجر البعض الفن المشخص من أجل الحداثة التى تبدو لهم فى الفن المجرد ، والبعض الآخر يمل التجريد ، ويعود للتشخيص لأنه لم يجد شيئاً فى لغة التجريد بقوله بصدق. وما زال الفن الحديث يقدم لنا روائع من الفن التشخيصى فى رؤى أصيلة جديدة ، كما تقدم لنا الفنون المجردة الفكر ، والابتكار ، والحس الراقى.(٣)

وأخيراً وبعد استعراض الدراسة لحركة الفن التجريدى فى مصر فى عجالة تود الدارسة أن تؤكد أن الفنانين المصريين لم يسعوا إلى تقليد الفن التجريدى الغربى أو نقله كما هو ولكنهم استفادوا منه فى تقديم مفاهيمنا وقيمنا الثقافية والفنية المصرية

---

(١) صالح رضا ، ملامح وقضايا الفن التشكيلى المعاصر ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٠ .

(٢) محمد حمزة ، مرجع سابق ، ص ١٤٥ .

(٣) نفس المرجع السابق ، ص ٧٠ ، ١٤٦ـ١٤٧ .

فى إطار معاصر يحقق الاستقلالية والتفرد للشخصية المصرية لأن استقلال الأوطـان ليس هو الاستقلال السياسى بالأرض فحسب ؛ بل هو استقلال الشخصية أيضاً وعلـى وجه الأخص ، ولئن كنا اليوم فى مرحلة لا تسمح لنا باستقلال اقتصادى ، فـلا أقـل من أن نصون تراثنا الفنى وأن نقيم على دعائمه الوطيدة استقلالاً ثقافياً. ويجـب أن نعرف جيداً أن الفن الجيد لا يُقلد ولا يستورد فهو إما أن يكون أو لا يكون.[1]

---

(١) نعيم عطية ، مرجع سابق ، ص ٦٦ .

بعض الفنانين التجريديين المصريين المعاصرين :

صلاح طاهـر (١٩١٢ ـ حتى الآن) :

ولد الفنان صلاح طاهر بالقاهرة ، فى ١٢ مايو عام ١٩١٢، وتخرج فى كليـة الفنون الجميلة عام ١٩٣٤ . وفي عام ١٩٤٢ عين مدرساً بكلية الفنـون الجميلـة ؛ واستمر لمدة عشر سنوات مشرفاً على مرسم الكلية ، الذى كان أول شكل من أشـكال الدراسات العليا ، أو التفرغ للإنتاج الفنى فى مصر .

وفى عام ١٩٥٤ ترك العمل بكلية الفنون الجميلـة ؛ ليتولـى منصـب مديـر متحف الفن الحديث بالقاهرة. ثم عين مديراً للمتاحف الفنية ، ومديراً لمكتـب وزيـر الثقافة والإرشاد القومي للشئون الفنية. ثم مديراً لإدارة الفنون الجميلة بوزارة الثقافـة، ومديراً للأوبرا ثم مستشاراً فنياً لمؤسسة الأهرام.

كذلك فقد قام صلاح طاهر بالتدريس فى معهد السينما من عـام ١٩٦١ حتـى ١٩٦٥ ؛ درس خلالها مادة تاريخ الفن ، وكذلك فقد درس نفس المـادة لطلبـة كليـة الإعلام ، وأقسام الدراسات العليا بكلية الآثار لمدة أربع سنوات.

أقام صلاح طاهر العديد من المعارض الخاصة ، بداية بمعرضـه الأول فـى المنيا عام ١٩٣٥ ، ثم معرضه الثانى بالإسكندرية عام ١٩٤٣ ، ومعرضـه الثـالث بالنادى الثقافى بالقاهرة عام ١٩٥٣ .

وفى عام ١٩٥٦ أقام معرضاً شاملاً لأعماله ، فى قاعة المعـارض الكـبرى لجمعية محبى الفنون الجميلة ، ومعرضه الشامل الثانى عام ١٩٦٤ فى قاعة الفنـون الجميلة بمبنى الغرفة التجارية بالقاهرة.

وسافر مع معرضه إلى الولايات المتحدة الأمريكية ؛ الذى أستمر ثلاثة أشـهر فى " نيويورك " و" سان فرانسيسكو " و " واشنطن ".

وفى عام ١٩٦٥ أقام معرضه السنوى فى قاعـة إخنـاتون بالقـاهرة ، وقـد سافرت لوحاته ؛ لتقدم للجمهور فى مطار كنيدى بنيويورك . وفى السنوات الأخـيرة أقام معرضين فى بيروت ، وآخر فى الدوحة.

أما فى مصر ، فقد عرضت أعماله فـى أسـيوط ، وطنطـا ، وبورسـعيد ، والإسكندرية . وفى عام ١٩٦٨ أقام معرضاً فى بيته بالجيزة ، ومنـذ عـام ١٩٧٢ وحتى الآن يقيم الفنان معرضه السنوى فى المركز المصرى للتعاون الثقافى الدولـى بالزمالك.

وبالإضافة إلى ما تقدم ، فقد أشترك صلاح طاهر فى معارض جماعية فى الخارج ؛ فى الصين والاتحاد السوفيتى وأمريكا وايطاليا والمجر وتشيكوسلوفاكيا آنذاك وقد نشرت إحدى لوحاته التى عرضت بالخارج على غلاف كتاب " مصر وخلفيتها " ، الذى أصدرته الهيئة العامة للإستعلامات.

كذلك فقد قام بوضع الرسوم التوضيحية لكتابى " النبى " و " حديقة النبى " من تأليف جبران خليل جبران ، وترجمة دكتور ثروت عكاشة ، وكذلك رسوم كتاب " إعصار من الشرق " لثروت عكاشة ، وكتاب " جبهة الغيب " للدكتور بشر فارس.

ومن نشاط صلاح طاهر الثقافى أيضاً ، أنه ترجم كتاب " فى ظلال الفن " مع أحمد يوسف ، كما قام بمراجعة كتاب " حول الفن الحديث " الذى قام بترجمته كمال الملاخ.[١]

وقد كرمته الدولة عن مجموع هذا النشاط الفنى والثقافى ، وأهدته جائزة الدولة التقديرية فى الفنون عام ١٩٧٤ ، مع وسام العلوم والفنون.[٢]

وقد مر الأسلوب الفنى لصلاح طاهر بعدة مراحل ، بدأت بالأسلوب الأكاديمى فى المرحلة الأولى ؛ حيث برع فى رسم الوجوه الشخصية ، والمناظر الطبيعية. ثم تحول إلى الأسلوب التجريدى وعمره أربعة وأربعون عاماً حينذاك ؛ باحثاً عن القيم الموسيقية ، والألحان الموجودة فى الواقع.

ومنذ الستينات نجد أنه قد استقر عند صيغة تجمع بين التجريدية والتشخيصية بأسلوب إيجابى ، يتيح للمشاهد المشاركة فى خلق عالمه ، ومشخصاته ، ومعايشتها عبر تقنية جريئة فى استخدام الملامس، والعجائن اللونية، بجرات وأمشاط عريضة ، حرة الحركة . وتتسم بعض أعماله بالتجمعات البشرية ذات أزياء ريفية، وشعبية[٣]؛ معبرة عن معانى رمزية ـ وقد نراها تتحرك على خلفيات من عمائر إسلامية ، وأماكن ذات صلة بالواقع ، وإن كانت تحلق فى أجواء خيالية.[٤]

وقد تطور فن صلاح طاهر على امتداد السنوات التالية إلى أن وصل إلى قمة فنه التجريدى ، واستخلاص أشكاله من بين الدائرة فى دورانها ، والخط فى استقامته.

---

(١) صبحى الشارونى ـ صلاح طاهر ـ مرجع سابق ، ص ١٢، ١٥، ١٦، ١٧ .
(٢) المرجع السابق ، ص ١٧ .
(٣) نعيم عطية ، مرجع سابق ، ص ٣٤ .
(٤) عز الدين نجيب ، مرجع سابق ، ص ٦٤ .

وصارت أشكاله بين الإنحناءات ، والالتواءات ، والدوائر ، والكوات العميقة التى تبدو كدوامات ، أو العواصف ، أو الحمم البركانية ، وجاءت النقط الصغيرة العديدة المتناثرة بعقلانية بعد ذلك ؛ لتكسب أعماله نوعاً من الزغللة البصرية ، • تكمل أعماله المتحركة.[1]

التحليل الفنى للشكل رقم (٤٨) للفنان " صلاح طاهر " :

يتميز هذا العمل الفنى بأنه يفيض حيوية وحركة نتيجة للحركة الدائبة للأقواس صعوداً وهبوطاً ويميناً ويساراً فى حركة مستمرة كما تبرز فيه القيمة الخطية المتمثلة فى استخدام الخطوط المختلفة السمك والاتجاه واللون والخطوط هى الدليل الذى يقود العين إلى مركز الإنتباه فى الصورة Center of Interest وهى تحمل رسالة أو فكرة يرغب الفنان أن ينقلها إلى الرائى وتكون محملة بمعان أو إحساسات حتى لو لم تزد الصورة عن أن تكون مجموعة من الخطوط.[2]

فالخطوط المنحنية المتكررة فى هذا العمل قد أعطت حساً وإيقاعاً منغماً يختلف عن إيقاع المساحات المصمتة لتحقيق التنوع.

كذلك نرى أن الفنان فى هذه اللوحة قد نجح أن يؤلف بين الألوان الساخنة والباردة والمحايدة المشبعة منها والأقل تشبعاً فى درجات مختلفة من كل لون فى منظومة لونية زاهية عملت خلفيتها القاتمة على إبراز أشكالها وإعطاء إحساس بالعمق.

وبتأمل الأداء اللونى فى هذه اللوحة نجد أن اللون أحياناً يسير مع الأشكال محدداً فى إطارها ، وأحياناً يتخذ مسارات مختلفة عملت كشرائط لونية متوازية كلما قابلت مساحة أكسبتها لونها؛ لذلك نلاحظ أن الخط الواحد قد يتلون بأكثر من لون. وقد توزعت الألوان فى هذا العمل بالنسب الآتية : الأحمر ٢٠% تقريباً ، الأصفر ٢٠% تقريباً ، الأزرق ٣٠% تقريباً ، الأسود ٢٠% تقريباً ، الأبيض ١٠% تقريباً.

وفى اللوحة تدريج لونى سواء بين اللون ودرجاته أو بين أكثر من لون. وهذا العمل وإن تنوعت أشكاله وألوانه إلا أنها قد تجمعت عن طريق الوحدة التى تحققت نتيجة لتوافر عاملين أساسيين : الأول هو التنظيم الجيد فى علاقة أجزاء التصميم بعضها وبعض. والثانى علاقة كل جزء منها بالتكوين الكلى. كما أن المنحنيات قد ساعدت على تحقيق وحدة التصميم ؛ إذ أنها تضم العناصر المتفرقة وتجمع شملها فى كل يتميز بوحدة نقية.[3]

---

(١) محمد حمزة ، مرجع سابق ، ص ١١١ .

(٢) عبد الفتاح رياض ، مرجع سابق ، ص ٦٧ .

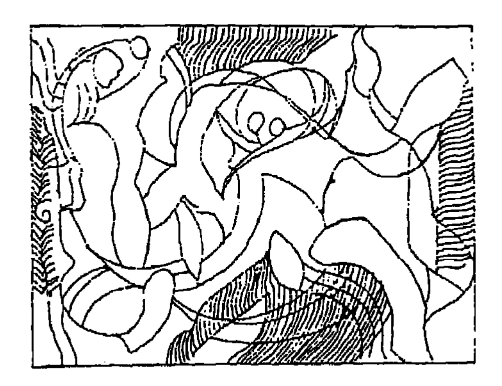
(3) A New English Dictionary of Historical Principal Founded the Materialsim, Oxford, 1910, P. 25.



شكل (٤٨) صلاح طاهر ، سيمفونية .



التحليل الفني



التحليل الهندسى

التحليل الهندسى :

تعتمد بنائية هذا العمل على الأشكال المنحنية والأقواس المتنوعة فى قلب العمل الفنى بالإضافة إلى الخطوط المنحنية المتوازية المتقاربة من بعضها البعض والتى عملت كإطار لهذا العمل الفنى يشير إلى قلب اللوحة.

جاذبية سرى (١٩٢٦ - حتى الآن) :

تخرجت جاذبية سرى فى كلية الفنون الجميلة عام ١٩٤٨ ؛ وحصلت على دبلوم التدريس عام ١٩٤٩ ، ودراسات عليا مع مارسيل جرومير فى باريس عام ١٩٥١ ؛ وفى روما عام ١٩٥٢ ، وكلية سليد جامعة لندن عام (١٩٥٤ــ١٩٥٥).

وعملت أستاذاً للتصوير بكلية التربية الفنية جامعة حلوان حتى عام ١٩٨١ ، وأستاذة للتصوير بالجامعة الأمريكية عام (١٩٨٠ــ١٩٨١).(١)

وقد حصلت جاذبية سرى على العديد من الجوائز : منها جائزة روما عام ١٩٥٢، والجائزة الشرفية لبينالى فينيسيا ١٩٥٦ ، والجائزة الشرفية للخلق الفنى من بينالى القاهرة ١٩٥٧ ، والجائزة الثانية فى الحفر من بينالى الإسكندرية ١٩٥٩، والجائزة الأولى لصالون القاهرة ١٩٦٠ ، والجائزة الكبرى الرابعة للفن العالمى المعاصر ١٩٦٨ ، وجائزة الدولة التشجيعية للتصوير ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى ١٩٧٠ ، وجائزة دار أوبرا القاهرة لتصميم رباعية نسجيات ١٩٩٠ .

وكذلك فقد حصلت على زمالة تفرغ الدولة من وزارة الثقافة لمدة ستة سنوات ، وزمالة مؤسسة هانتجتن هارتفورد الأمريكية ، لوس أنجيلوس ١٩٦٥ ؛ وزمالة الهيئة الألمانية لتبادل الأساتذة ، برلين الغربية ١٩٧٥ ؛ وزمالة فولبرايت و "المتحف الوطنى لفنون المرأة " بواشنطن العاصمة ١٩٩٣ ، وكذلك فهى عضو فى نقابة الفنون التشكيلية، وجمعية محبى الفنون الجميلة، وجماعة الحفارين المصريين ، وأتيليه القاهرة ، ووكالة الغورى ، ولجنة الفنون التشكيلية سابقاً بالمجلس الأعلى للثقافة ، والجمعية الدولية لنقاد الفن " الآيكا " بباريس.

ولجاذبية سرى ثمانية وخمسون معرضاً خاصاً فى مصر ، والبلاد العربية ، وأوروبا ، والولايات المتحدة الأمريكية ، وكندا ، والإشتراك فى معارض جماعية ودولية فى مصر ، وبلاد العالم.

---

(١) محمود البسيونى ــ جاذبية سرى ــ الهيئة العامة للإستعلامات ــ سلسلة وصف مصر من خلال الفنون التشكيلية ــ القاهرة ــ ب.ت. ، ص ١٨ــ٢٣ .

وقد مرت أعمال الفنانة " جاذبية سرى " بعدة مراحل بدءاً من مرحلة الواقعية الزخرفية (٥١ـ١٩٥٦) التى أهتمت فيها برسم الشخوص ، بملامحها وسلوكها الطبيعى ، وبكثرة التفاصيل ، والزخارف مروراً بالواقعية التعبيرية (٥٦ـ١٩٦٠) ، التى تحولت فيها الشخوص إلى عناصر هامة ، داخل أبنية تجريدية.

ثم مرحلة البيوت (٦٠ـ١٩٧٦) التى تميزت بالبيوت الكثيرة ، والنوافذ المحدقة كالعيون الحزينة ، أو الفرحة ، ممتدة فى تراكيب ، وتداخلات الأرابيسك ، فكانت أعمالها نتاجاً لهضم ذلك الفن العربى الأصيل ، ودمجه مع الوعى بالتصوير التجريدى الحديث.

ثم الفترة الرابعة من حياتها الفنية ، وهى الصحراء (٧١ـ٧٥) حيث انتقلت من التفاصيل الدقيقة إلى الرحابة ، والتبسيط الشديد ، ومن نبض المدنية إلى سكون الصحراء وموحياتها الصوفية.

بعد ذلك تأتى الفترة الخامسة وهى " المزاوجة بين البيوت والصحراء " (٧٥ـ٧٩) وفيها مزجت بين الشخوص ، والصحراء ، فى تراكيب جديدة تجريدية وتشخيصية معاً من خلال حس تعبيرى طاغى ، فى حوار بدى " كانسجام التناقض " أو " توافق التباين ".[١]

وأخيراً (المرحلة السادسة) وهى مرحلة الجمع ، والبلورة (٧٩ـ حتى الآن). وهى جمع وبلورة كل تجاربها السابقة ، حيث يبدو فيها تحول الشخوص لبيوت ، والبيوت لشخوص ، وانصهار الصحراء مع الشخوص ، والبيوت فى جو غنى بالحيوية ، والحركة.[٢]

ولها مقتنيات بمتحف الفن الحديث بالقاهرة ، والإسكندرية ، ومجموعات خاصة فى مصر ، والبلاد العربية ، وأوروبا ، واسيا ، وافريقيا ، والولايات المتحدة الأمريكية ، وكندا.[٣]

---

(١) الكتالوج الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية الخامس والعشرون ـ اليوبيل الفضى ـ ١٩٩٧.

(٢) محمود البسيونى ، جاذبية سرى ، مرجع سابق ، ص ٢٣.

(٣) الكتالوج الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية الخامس والعشرون ـ اليوبيل الفضى ـ ١٩٩٧.

وبرغم تطور أسلوب جاذبية سرى فى اتجاه الحداثة والتجريد ، فإنها لم تبتعد لفنها عن القضايا الاجتماعية ، والسياسية سواء فى لوحاتها عن النيل ، أو عن بيوت المدينة المكتظة بالبشر ، أو بغزو الإنسان للصحراء ، أو بتفجير قوى الإنسان حتى من داخل الهرم[1]، أو بوقوفها خلف لواء نصرة الطفل ، والمرأة من أجل إطلاق الحرية النسوية ، وفكها من أغلال التقاليد البالية المكبلة بها. كان ذلك من خلال مضمون أعمالها ، وإبداعاتها الفنية المطروحة فى ساحة العرض العام والخاص ؛

والتى كانت تحمل مضموناً إجتماعياً، حضارياً ، نابعاً من لمساتها الإنسانية الرهيفة ، ذات الأسلوب الطفولى التلقائى.

وتعتبر جاذبية سرى أحد الفنانات القلائل الذين انصتوا للغة " التعبيرية التجريدية " وهى تقتحم المجهول بجسارة ؛ مما جعلها تأخذ خطاً سلساً ، ذو حلقات متقاربة ، حلزونية إلى القمة ، تحل أكثر القضايا الجمالية بلمساتها التجريدية داخل لوحاتها المملوءة بالحرارة ، والنضج.

ويقول الناقد المعروف إيميه أزار فى مقدمة كتالوج معرضها عام ١٩٩٠ " لقد أتاحت جاذبية سرى لنا الفرصة أن نتابع من خلال أعمالها خطواتها على الدرب؛ لتأخذ مكانها فى المجال الدولى بين التعبيريين اللاتشخيصيين ".[2]

التحليل الفنى للشكل رقم (٤٩) للفنانة " جاذبية سرى " :

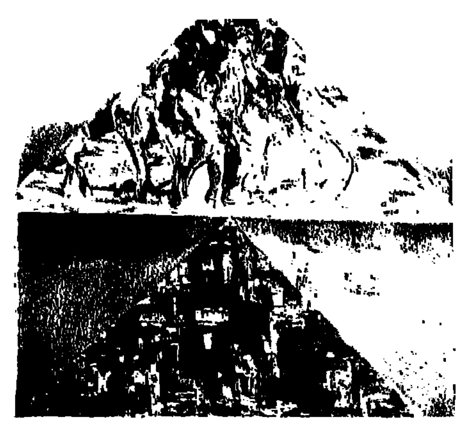
يتضح فى هذا العمل الشخصية المصرية التى تمثلت فى الهرمين اللذين فى هذه اللوحة وتبدو ثمة اختلافات فى الهرمين. فالأشكال التى تشغل الهرم العلوى عبارة عن أشكال منحنية إنسيابية ، بينما الأشكال التى تشغل الهرم السفلى جاءت عبارة عن أشكال هندسية تمثل شكل البيوت ؛ مما أدى إلى إحداث نوع من التباين أثرى العمل الفنى عن طريق الجمع بين طرفى النقيض أو الإنتقال السريع من حالة لأخرى.

كذلك فإن أرضية الهرم العلوى تتدرج من الأصفر القاتم إلى الفاتح بينما نجد أن أرضية الهرم السفلى تتدرج من البنفسجى إلى الأزرق ؛ أى من الفاتح إلى القاتم مما ساهم فى إعطاء جو مختلف لكل جزء من اللوحة فتبدو خلفية الهرم العلوى

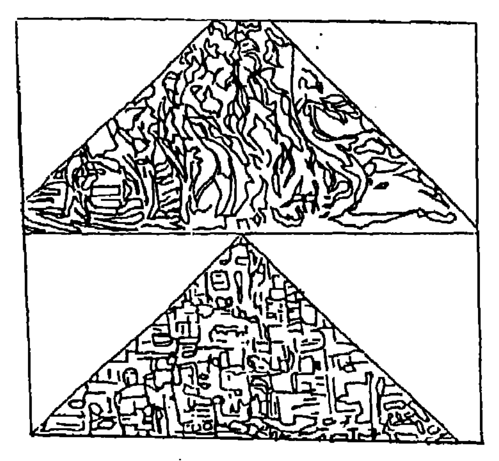
---

(١) عز الدين نجيب ، مرجع سابق ، ص ٧٦ .

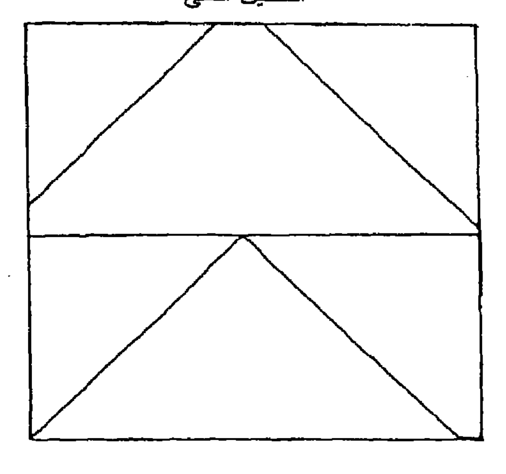
(٢) محمد حمزة ، مرجع سابق ، ص ١٨٤-١٨٨ .



شكل (٤٩) جاذبية سرى " تكوين من مصر " زيت على توال ، مجموعة الفنان ، ١٩٧٨م



التحليل الفنى



التحليل الهندسى

وكأنها صحراء بينما تبدو خلفية الهرم السفلى وكأنها سماء ٠ كذلك فإن الالوان فى هذا العمل قد لعبت دوراً هاماً فى إحداث التباين السابق ذكره عن طريق اختلاف توزيع الألوان فى كل هرم عن الآخر ، بالرغم من أن نفس المجموعة اللونية قد استخدمت فى كلا الهرمين ؛ فمثلاً الدرجات الفاتحة توجد بنسبة أكبر بكثير فى الهرم العلوى عن نسبة الدرجات الفاتحة فى الهرم السفلى وهكذا ٠وقد وزعت الفنانة الألوان فى هذا العمل بالنسب الآتية : الأحمر ٢٠% تقريباً ، الأصفر ٢٠% تقريباً ، البرتقالى ١٠% تقريباً ، الأزرق ١٥% تقريباً ، البنفسجى ٢٠% تقريباً ، الأسود ٥% تقريباً ، الأبيض ١٠% تقريباً .

التحليل الهندسى :

تعتمد بنائية هذا العمل على تقسيم اللوحة إلى جزئين ، كل جزء يشغله مثلث يختلف فى المساحة والارتفاع عن الآخر فالمثلث الموجود فى الجزء السفلى من اللوحة (والذى يعبر عن الهرم) مساحته وارتفاعه أصغر من المثلث الذى يعبر عن الهرم فى الجزء العلوى مما أعطى إحساساً بالتنوع٠

محمد طه حسين (١٩٢٩ ــ حتى الآن):

ولد محمد طه حسين عام ١٩٢٩ [١] ، وتخرج فى كلية الفنون التطبيقية جامعة حلوان ، وحصل على دكتوراة الفلسفة من كلية الفلسفة بجامعة كولونيا ــ المانيا الغربية " تاريخ فن مقارن وآثار " ٠

عمل طه حسين أستاذا لتاريخ الفنون المعاصر ، والتصميم ، والخزف بكلية الفنون التطبيقية ، ثم تولى منصب رئيس قسم التصميمات الصناعية عام ١٩٧٥ ٠

كذلك عين عميداً للكلية فى الفترة بين عامى ١٩٧٩ و ١٩٨١ ، ورئيساً للثقافة الجماهيرية منذ عام ١٩٨٧ وحتى ١٩٨٩ ٠

وطه حسين عضو فى عدة لجان منها : لجنة التحكيم الدولية لمطبوعات اليونيسيف " نيويورك " ، ولجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة ، ورئيس لجان تحكيم جوائز الدولة التشجيعية٠

(١) الكتالوج الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية ــ الرابع والعشرين ــ المركز القومى للفنون التشكيلية ، ١٩٩٥م ٠

وقد شـــارك محمد طه حسين ، وأقام عدة معارض محلية وخارجية فـــى كـل من : أوروبا الشرقية ، شتوتجارت ، ميونخ ، بروكسل ، ترينالى الهند ، مونـــاكو ، بينالى فينيسيا ، اليابان ، بينالى بلجراد ، بينالى فالبريزو .

حصل محمد طه حسين على العديد من الجوائز منها : جائزة التصوير الأولـــى من المركز القومى للفنون عام ١٩٨٥ ، وجائزة السجاد المالطى للأوبرا عـام ١٩٨٩، وجائزة شرفية من المعرض الدولى للتصوير بموناكو .

وقد أتخذ محمد طه حسين عدة أساليب فنيـة مختلفـة خـلال رحلتـه الفنيـة الطويلة. فقد استوعب الفنان بقدرة فائقة ورؤية حديثة قوانيـــن الفنـون البصريـــة ، عندما طرق تجاربه المتعددة بروح المغامرة ، والبحث ، والاسكتشـــاف ، وتـأصيل أبعاد إنتاجه ، واستلهامه لتراثه الحضارى العريـض. فنجـده فـى بدايـة مرحلتـه التجريدية يبنى إبداعات من تركيبات هندسيةعبارة عن أشكال دائرية ، وبيضاويـــة ، ومثلثة تغلب عليها الصيغة الترددية ؛ محدثاً نوعاً من التنغيـــم الموسـيقى الهندســى المحسوب تصميمه بأسلوب رياضى بحت ، يرجع فى أصوله إلى فن " الأوب آرت " أو الخداع البصرى.(١)

ثم يتحول طه حسين إلى الأعداد ، والأرقام العربية (ذات الأصول الهندسـية) ، يبنى منها تركيباته ، وإيقاعاته البسيطة ؛ معـبرا عـن حركـات ديناميكيـة تحدهـا تقسيمات جمالية واضحة ، متلازمة مع قدرة الفنان الزخرفيـــة ، وتكـرار العنصـر الواحد بأشكال متماثلة يتخللها تكبير ، وتصغير لنفس العنصر .

وعموما فإن طه حسين يجمع بيـــن التعبيريـة ذات اللمسـات التشـخيصية ، والرموز التراثية ، وبين أسلوب التجريدية الخالصة ذات الرؤى البصرية ، الهندســية فى محاولة للمزاوجة بينهما ، ولكن المدقق ، والمحلل لإنتاج الفنان فى رحلته ، يجـد أن أعماله بشكل عام تميل بثقلها نحو التجريد العقلانى.(٢)

---

(١) عز الدين نجيب ، مرجع سابق ، ص ١٣٨ .
(٢) محمد حمزه ، مرجع سابق ، ص ٩٠ .

التحليل الفنى للشكل رقم (٥٠) للفنان " طه حسين " :

يتفرد هذا العمل بكونه يطرح قضية قومية هى : الحفاظ على نهر النيل ورعايته ؛ لذا جاء العمل واضحا وصريحا لأن الفنان قصد أن يفهم كل من يراه بل واستخدم الكتابة العربية ؛ لتوضيح هدفه ، وليضمن أن يصل مضمون القضية التى يعالجها إلى كل مشاهد عن طريق الشكل والخط العربى.

ويعد توزيع الكتابة العربية على جانبي اللوحة من أعلى وأسفل عاملا قد حقق نوعا من الاتزان فى اللوحة ، كما أن اختلاف لون الكتابة في كل مرة حقق اختلافا يجذب انتباه المشاهد بالإضافة إلى تكرار نفس الكلمة قد أكدها وركز على مضمونها ؛ فالشئ الذى يتكرر يتأكد ويتحول إلى ملحمة بعكس الشئ الذى يمر على أبصارنا مرة واحدة فإنه يمثل إلى التلاشى والنسيان.[١]

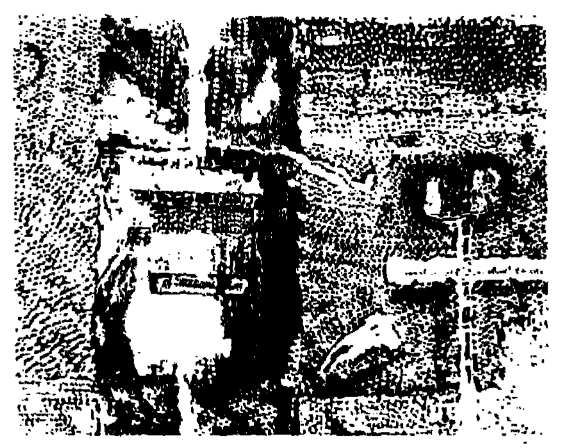
وقد استطاع " طه حسين " أن يعطى شكل النهر السيادة والتفرد فى اللوحة وهو ما يتناسب مع القضية التى هو بصددها وذلك عن طريق تكثيف اللون الأزرق بدرجاته المختلفة للدلالة عليه ، بينما شغل معظم اللوحة بملمس من الأبيض ، والأزرق الفاتح ؛ كذلك فإن استخدام الدرجات المختلفة من اللون الأزرق قد أدى إلى الإيحاء بحركة مياه النهر من جهة وصفائه من جهة أخرى ؛ كذلك فإن الملمس قد أعطى الإحساس بالحركة التى تتخذ مسارات متعددة مختلفة الإتجاه والميل والإنحناء.

كذلك نلاحظ أن هذا العمل قد جمع بين الألوان الساخنة فى مناطق قليلة ؛ لجذب الانتباه وسط ألوان أقل سخونة منها توحى بالجدية والوقار فى طرح قضية هذا العمل.وقد وزعت الألوان فى هذا العمل بالنسب الآتية : الأحمر ٥% تقريباً ، الأصفر ٥% تقريباً ، الأزرق ٣٠% تقريباً ، البنى الفاتح ١٠% تقريباً ، البنى الغامق ٢٠% تقريباً .

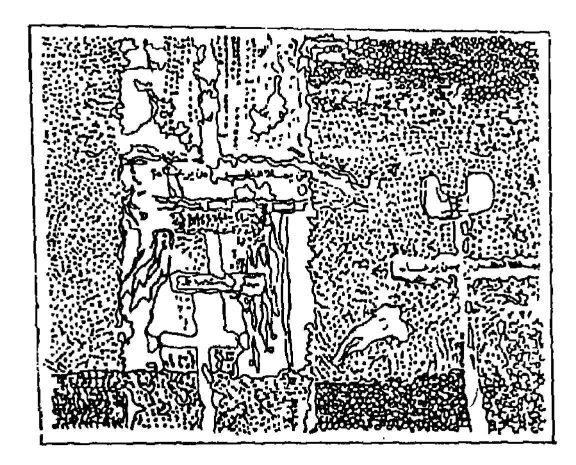
التحليل الهندسى :

وتعتمد بنائية هذا العمل على تقسيم اللوحة إلى مستطيل كبير طولى غير منتظم يحتوى على مستطيل رأسى يقابله من أسفل مستطيلان أفقيان ثم مستطيل أفقى ثم مستطيل أخر رأسى ، ثم مستطيل أفقى ، ثم شكل يشبه (+) غير منتظم ويقابل المستطيل الكبير من أعلى اليمين شكل شبه مستطيل وفى يمين المستطيل الكبيرنجد شكل (+) ونجد فى أسفل العمل مستطيل بعرض اللوحة ويقطع المستطيل الكبير.

(١) محمود البسيونى ، اسرار الفن التشكيلى ، مرجع سابق ، ص ٥٦ .



شكل (٥١) محمد طه حسين ، بدون عنوان .



التحليل الفنى

التحليل الهندسى

عبد الرحمن النشار (١٩٣٢ ـ ٢٠٠٠) :

من مواليد القاهرة عام ١٩٣٢، حصل على دبلوم كلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٥٦ ، ودبلوم المعهد العالى للتربية الفنية عام ١٩٥٧ ، ومنحة التفرغ من وزارة الثقافة عام ٦٨ـ١٩٦٩، ودبلوم أكاديمية الفنون الجميلة بودابست ١٩٧٠ .(١)

نال عبد الرحمن النشار درجة الدكتوراة فى التربية الفنية ـ تخصص تصويرـ من جامعة حلوان عام ١٩٧٨ ؛ وعمل أستاذاً للتصوير ، ورئيس قسم التعبير الفنى بكلية التربية الفنية ، ووكيلاً للدراسات العليا بها ، كما عمل أميناً عاماً لنقابة الفنون التشكيلية عام ١٩٨٧ .

وقد أقام النشار العديد من المعارض الخاصة (منذ عام ١٩٦٠) فى متحف الفن الحديث ، وأتيليه الإسكندرية ، والقاهرة ، وقاعة إخناتون ، والمركز الثقافى الألمانى .

بالإضافة إلى المعارض الجماعية لجماعة المحور ، وبينالى هافانا ـ كوبا ١٩٨٦ ، والمهرجان التشكيلى العالمى ـ بغداد ١٩٨٦ ، وبينالى فينيسيا الدورة ٤٣ عام ١٩٨٨ ، وبينالى القاهرة الدولى الرابع ١٩٩٤ .

كما حصل النشار على العديد من الجوائز منها جائزة التصوير الأولى ـ صالون القاهرة عام ١٩٦٨ عن لوحة " مأساة القدس " ؛ وجائزة الدولةالتشجيعية فى التصوير ، ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى عام ١٩٨٠ ، وجائزة التصوير الأولى ـ بينالى القاهرة الدولى الرابع عام ١٩٩٤ . وله مقتنيات بالداخل والخارج.(٢)

التحليل الفنى للشكل رقم (٥١) للفنان " عبد الرحمن النشار " :

يعتمد هذا العمل فى تصميمه على المربعات المائلة المتماسة مع استخدام الظلال السوداء التي توحى بارتفاع بعض الأشكال عن الأخرى ، وكل مربع فى هذا العمل تشغله أشكالاً هندسية مميزة عن الأشكال الهندسية التى تشغل مربعاً أخر . وتأخذ هذه الأشكال الهندسية درجات مختلفة من نفس اللون سواء اللون الأزرق بدرجاته أو البرتقالى مع التنويع فى توزيع الألوان فى كل مربع عن الآخر ، فاللون الذى يمثل الأرضية فى مربع ما قد يمثل شكلاً فى مربع آخر وهكذا.

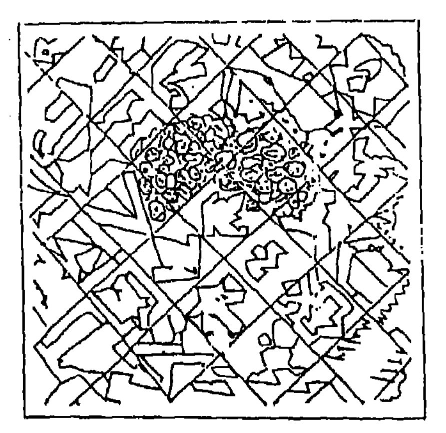
---

(١) الكتالوج الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية الرابع والعشرين ـ مرجع سابق ، ١٩٩٥م .

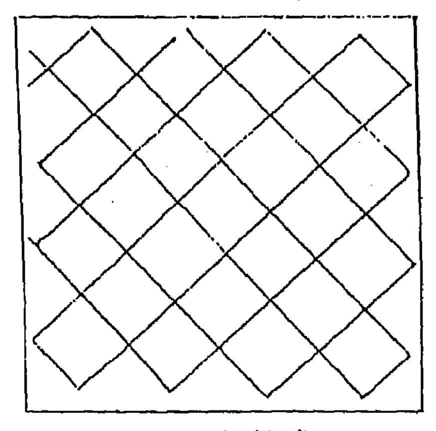
(٢) الكتالوج الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية الخامس والعشرين (اليوبيل الفضى) ١٩٩٧



شكل (٥١) عبد الرحمن النشار ، " علاقات عضوية هندسية " ، زيت على قماش



التحليل الفنى



التحليل الهندسى

وبتأمل اللوحة نجد أن هناك جزءاً متميزاً عن باقى الأشكال عبارة عن أشـــكال مستديرة بغير انتظام يمزج فيها الفنان الأزرق ، والبرتقالى ، والأسود مـــع الأبيـــض وقد تداخلت هذه الأشكال فى بعض المناطق مع تلك المربعات ؛ ليحدث نوعـــاً مـــن التباين والتنوع فى الأشكال وهذا عامل هام فلابد أن يتضمن العمـــل الفنـــى عنصـــر التنوع حتى يكتسب ثراء ويصل إلى الإيقاع الموسيقى.(١)

ويلاحظ أن هناك ظلال خفيفة من اللون الأزرق فـــى المربعـــات البرتقاليـــة ؛ لتقوى الإحساس بالأشكال وتدعم وحدة العمل الفنى. وقد وزعـــت الألـــوان بالنســـب الآتية : الأحمر ١٥% تقريباً ، البرتقالى ١٥% تقريبـــاً ، الـــوردى ١٠% تقريبـــاً ، الأزرق الغامق ١٥% تقريباً ، الأزرق الفاتح ١٥% تقريباً ، التركواز ١٥% تقريبـــاً ، البنى ١٠% تقريباً ، الأبيض ٥% تقريباً .

وإذا تأملنـــا أعمال عبد الرحمن النشار الفنية ، فإننا سنكتشف أنه قد وجد فـــى " المربع " لغة تعبيرية متواصلة ، متجاوزة حدود الزمان والمكـــان . ولـــم يســـجل النشار المربع كما هو ؛ بل جزأه إلى مربعات داخـــل مربعـــات ، شـــاغلاً الفـــراغ البصرى بمربعات متساوية ، ومختلفة متباينة ألوانها ، ومتناقضـــة أحيانـــاً ، تظـــهر أشكالها الداخلية فى أشكال محدبة ، أو مقعرة ؛ نتيجة تواصل أقطارها ، أو اختـــلاف درجات ألوانها . واستمر تجريبه ، وتوالد عناصر إلى أن توصل إلـــى تعقيـــدات ، تداخل فيها الإدراك الفراغى بين " الشكل والخلفية " ؛ لتدرك عين الرائـــى حقيقتيـــن متناقضتين ، تميز ما بينهما من متناقضات متبادلة ، بين الأمامى والخلفـــى ، الزائـــد والناقص ، الضوء والظل ، العلوى والسفلى ، والتى أوحت للفنان برفـــع ، وإبـــراز المربع عن أخيه من زواياه الأربع ، أو من زوايـــاه المتجـــاورة ، أو المتقابلـــة(٢) ؛ مستهدفاً خلق إيقاعات بصرية ، وموسيقية.(٣)

ولم يقف الفنان عند ذلك الحد ؛ بل جعل تلك المربعات المتكـــررة والمتشـــابكة فى نسيج اللوحة تنحنى ، وتتقوس ، مذكرة إيانـــا بالمقرنصـــات المميـــزة للعمـــارة الإسلامية. كذلك فقد جمع النشار فى لوحاته بين العنـــاصر الهندســـية الصارمـــة ، والعضوية ذات الأسطح الملتفة الناعمة ؛ ليشكل نسيجاً مترامى الأطـــراف ، بجميـــع

---

(١) محمود البسيونى ، أسرار الفن التشكيلى ، مرجع سابق ، ص ٥٦ .
(٢) محمد حمزة ، مرجع سابق ، ص ٢٠٥ ، ٢٠٦ .
(٣) عز الدين نجيب ، مرجع سابق ، ص ١٠٥ .

أبعاده ؛ محاولاً المواءمة بين التراكيب الهندسية ، والطبيعية العضوية ؛ ليحقق وحدة معمارية متكاملة.

التحليل الهندسي :

بتأمل هذا العمل نجد أن بنائيته تعتمد على تقسيم اللوحة إلى عدة مربعات ومستطيلات ذات اتجاهات مائلة متوازية ومتعامدة على بعضها البعض. وهذه المساحات ذات مساحات شبه متساوية مع وجود المثلثات التى تشغل أطراف اللوحة.

والجدير بالذكر أن كل الأشكال السابقة كان منبعها هو تلاقى الخطوط المائلة المتعامدة على بعضها البعض.

عادل الفيشاوى (١٩٤٤ ــ حتى الآن) :

ولد عادل الفيشاوى عام ١٩٤٤ ، وتخرج من معهد الفنون الجميلة ــ ليوناردو دافنشى عام ١٩٧٣ . وهو عضو عامل بنقابة الفنانين التشكيليين ، وجمعية محبى الفنون الجميلة.

ولعادل الفيشاوى العديد من الأعمال ، التى عرضت بالمعارض ، والمعرض العام منذ نشأته حتى دورة عام ١٩٦٦ ، بالإضافة إلى المعارض الخاصة به ، مثل معرض خاص فى سبتمبر ١٩٨٥ ، ومعرض خاص فى أغسطس عام ١٩٨٧ ، وكذلك أقيم له معرض فى سراى الأوبرا ، ومعرض خاص فى نقابة التشكيليين مع المركز القومى فى يونيو ١٩٦٦ ؛ ومعرض خاص فى جمعية محبى الفنون الجميلة فى مارس عام ١٩٧٧ .

والجدير بالذكر أن عادل الفيشاوى ، شارك بمعرض بينالى الإسكندرية الرابع عشر ، ومعرض تصحيح الطوابع بألمانيا عام ١٩٩٠ .

وله مقتنيات بمتحف الفن الحديث ، وحصل على ميدالية برونزية من معرض " ماكدانيك ، بولندا ١٩٩١ ، وميدالية ، وشهادة الإبداع من المعرض القومى العام ، والمركز القومى للفنون التشكيلية.(١)

ويلاحظ فى أعمال الفنان عادل الفيشاوى تصوير الطبيعة ، ولكن بأسلوب خاص به وبحس فنى مميز كما فى شكل (٥٥).

ويرى الفنان صلاح طاهر أن الفنان الأصيل لا مناص له من دراسة تلك القيم التى نسميها المرحلة الأكاديمية ؛ ثم ينطلق بعدها إلى آفاق لا حدود لها فى التناول ؛

(١) الكتالوج الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية الرابع والعشرون ــ ١٩٩٥ .

لأن الفنان هو الأسلوب المميز عن غيره ، وهذا ما ينطبق على الفنان عادل الفيشاوى على حد قول صلاح طاهر .[1]

فقد استطاع الفيشاوى أن يترجم رؤيته للطبيعة من منظور معمارى هندسى في بنائية جمالية ، وإنسجام علاقات لونية ؛ مما يحبب الكثير فى فنه.

ولكى يصل إلى هذه الرؤية قام الفنان بعدة تجارب حتى وصل إلى هذه البصمة ، التى هى ثمرة لكل تجاربه المتأنية فى بحثه عن الحداثة دون قفزات غير محسوبة ، ودون ابتعاد ، أو إنفصال عن القيم الأساسية للفن عبر تاريخه الطويل.[2]

وفى معرضه عام ١٩٩٣م ، عرض الفيشاوى تجربة جديدة من نوعها ، حيث يعرض الفنان اللوحة الواقعية ، ويقابلها نفس اللوحة بالإنطباع التجريدى ، مما يثرى الإحساس بالعمل الفنى.[3]

التحليل الفنى للشكل رقم (٥٢) للفنان " عادل الفيشاوى " :

يقوم هذا التصميم على تبسيط مظاهر الطبيعة والتعبير عنها فى لغة مبسطة قوامها الخطوط المائلة والمنكسرة تتوازى أحياناً وتختلف فى درجات ميلها واتجاهاتها فى أحايين أخرى.

وترى الدارسة أنه من مميزات هذا العمل أنه استطاع أن يعبر عن أشكال مختلفة كالأرض والشجر والطريق والبيت بوسيلة واحدة هى الخط بأوضاعه المختلفة.

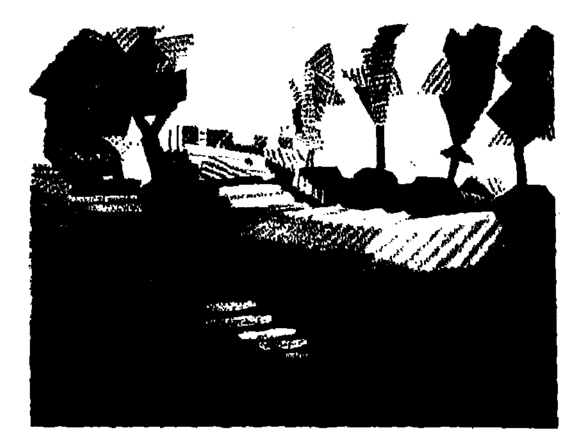
ففى تعبيره عن الشجر استطاع أن يصور الشجر بأحجام مختلفة وفى أوضاع متباينة ، كما أنه من خلال الفواتح والقواتم قد استطاع أن يحدث نوعاً من التجسيم والتعبير عن الظلال بأسلوب الفنان الخاص كما يبدو فى الشجر ؛ وعندما أراد الفنان أن يعبر عن البيت ويميزه عن مظاهر الطبيعة الأخرى اختار له لوناً فاتحاً مميزاً عن باقى الألوان التى استخدمها فى تصوير الطبيعة كما أن زوايا ميل الخطوط التى عبر بها عن هذا البيت تختلف عن زوايا ميل الخطوط فى باقى التصميم.

وبالنسبة للألوان فهى لم تأت ألواناً صريحة وإنما جاءت الواناً مكونة تعكس رؤية الفنان وحسه الفنى المرهف الذى استطاع تحقيق التوازن بين الألوان الفاتحة والمتوسطة والقاتمة فى منظومة تتسم بالدعوة إلى التأمل الهادئ لجمال الأسس

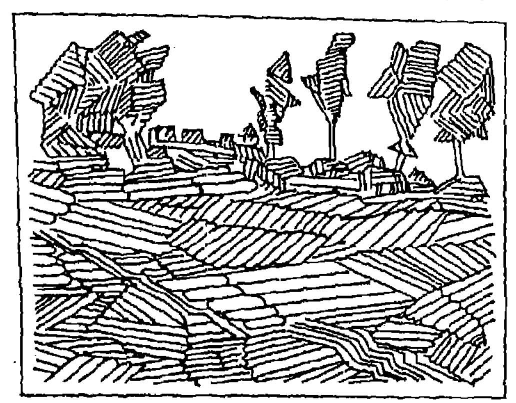
(١) صلاح طاهر ــ الكتالوج الخاص بمعرض الفنان عادل الفيشاوى بجمعية محبى الفنون الجميلة ــ جاردن سيتى ، ١٩٩٧ .

(٢) كمال الجويلى ــ الكتالوج الخاص بمعرض الفنان عادل الفيشاوى ــ نقابة التشكيليين ــ ١٩٩٦ .

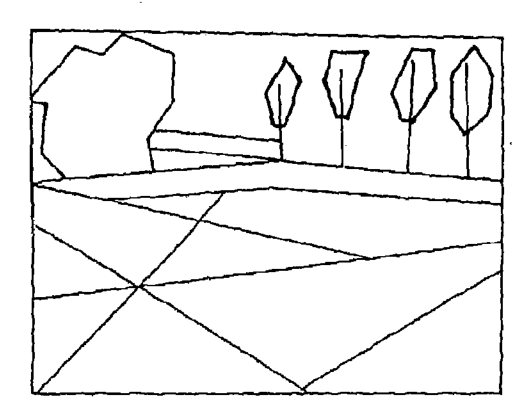
(٣) حسن عثمان ــ معرض الفنان بسراى النصر بأرض المعارض بالجزيرة ، ١٩٩٣ .



شكل (٥٢) عادل الفيشاوى " طبيعة مصرية " ، ٨٠×١٠٠ سم



التحليل الفنى



التحليل الهندسى

الهندسية التى تقوم عليها الطبيعة فى هذا العمل الفنى الذى يتسم بالوحدة التى ربطت بين أجزائه ووحدت فيما بينها.[1] وقد وزعت الألوان فى هذا العمل بالنسب الآتية : الأحمر ١٥% تقريباً ، الأصفر ١٠% تقريباً ، البرتقالى ٢٠% تقريباً ، الأزرق ١٠% تقريباً ، الأخضر ١٠% تقريباً ، الوردى ٥% تقريباً ، البنى ١٥% تقريباً ، الأسود ٥% تقريباً ، اللبنى ٢٠% تقريباً .

التحليل الهندسى :

تعتمد بنائية هذا العمل على تقسيم اللوحة إلى عدة أشكال هندسية ، ففى أعلى اللوحة نجد خطوطاً رأسية متوازية عبر بها الفنان عن الأشجار ثم نجد عدة مستطيلات للتعبير عن شكل البيت وأسفل هذه الخطوط يبدأ الفنان فى تقسيم اللوحة إلى عدة أشكال عبارة عن أشكال منكسرة الرباعية (كأشباه المنحرف) والأشكال المنكسرة الخماسية والسداسية وهكذا فى ترتيب استطاع به الفنان التعبير عن موضوع العمل الفنى.

أحمد نوار (١٩٤٥ ــ حتى الآن) :

ولد أحمد نوار فى الشين ، غربية ، عام ١٩٤٥ .تخرج فى كلية الفنون الجميلة عام ١٩٦٧ ، وحصل على الأستاذية فى الرسم المعادلة لدرجة الدكتوراة المصرية من مدريد عام ١٩٧٥؛ وعمل أستاذا بكلية الفنون الجميلة بجامعة حلوان .

كما أسس كلية الفنون الجميلة بجامعة المنيا ؛ وعين عميدا لها فى الفترة بين عام ١٩٨٢ و ١٩٨٨ .

تولى أحمد نوار رئاسة الإدارة المركزية للمركز القومى للفنون التشكيلية ، وكذلك تولى رئاسة قطاع المتاحف بالمجلس الأعلى للآثار منذ عام ١٩٩٤ .

أقام نوار العديد من المعارض الخاصة ، التى بلغت ستين معرضا فى مصر ، والنرويج ، وأسبانيا، والولايات المتحدة الأمريكية ، والعراق ، والكويت ، وايطاليا ، وكوبا ، والسويد.

واشترك فى بعض المعارض للجروبو كينثى بأسبانيا ، ودول أوروبا ، وأمريكا منذ عام ١٩٧٤ ، وحتى عام ١٩٧٧ ؛ وكذلك اشترك فى الكثير من المعارض الجماعية والعامة والدولية.

---

(١) محمود البسيونى ، أسرار الفن التشكيلى ، مرجع سابق ، ص ١٨ .

وقد حصل نوار على سبع وعشرين جائزة محلية ودولية منــها جــائزة إيبثــا بأسبانيا عام ١٩٦٨ ، وجائزة بينالى الإسكندرية عامى ٧٢ و ١٩٧٨، وجائزة بينـــالى فريد ريسكتاد بالنرويج عامى ١٩٨٠ و ١٩٨٩ ، وكذلك جـــائزة بينـــالى كـــاراكوف ببولندا عام ١٩٨٦ ، وجائزة بينالى القاهرة عام ١٩٨٦ ، وجائزة الإختيـــار لمنظمـــة اليونسكو عام ١٩٨٦ ، وجائزة الشراع الذهبى فى بينالى الكويت ، وجائزة المعـــرض العام عام ١٩٨٤ ، وجائزة الطلائع عام ١٩٦٦ .

وفى عام ١٩٧٩ نال جائزة الدولة التشجيعية ووسام العلوم والفنون من الطبقـــة الأولى عام ١٩٧٩ .

كما نال وسام الاستحقاق المدنى من الملك خوان كارلوس ملك أســـبانيا عـــام ١٩٩٤ ، ووسام أوفيسير الحكومة الفرنسية عام ١٩٩٥ .[1]

وله مقتنيات فى العديد من المتاحف والهيئات الدولية .

كانت تجربة نوار فى حرب الاستنزاف هى الدافع الأساسى لأعماله (تعبيريـــاً ، وجمالياً) طوال رحلته الفنية حتى اليوم.

فقد أقيم أول معرض للفنان عام ١٩٦٩ ، وهو مجند فى الخطـــوط الأماميـــة ، على شاطئ القنال. حيث أحضر معه بعض مخلفات المعارك التى شارك فيـــها مـــن شظايا القنابل ، ودانات المدافع ، ووظفها لتشكيل أعمال نحتية مباشرة[2] . بالاضافـــة إلى سلسلة لوحاته الشهيرة " الشهيد " ، و " الصعود " ، و " الهدف " حيـــث اتخـــذ الشكل الإنسانى للشهيد فى تلك السلسلة " قالباً مبتكراً " يوحى بأن ثمة حياة تدب فـــى تلك الأشكال العجيبة ، السابحة فى الفضاء. لم يعد الشهيد بشراً ، إنما لفافـــات مـــن القماش تطير فى الهواء ، تدور خيوطها ، تتسنى كأنها الحبل السرى ، يربط الشـــهيد بأمه الأرض ، فى أسلوب سيريالى يجتذب حواس المتلقـــى ، ويســـتنهض خيالـــه ، وفكره ، وإعادة تقييمه لأهداف الحياة. وهذا مضمون جوهرى لا يخلو منه أى عمـــل فنى عظيم.

كما أنه رمز فى نفس الوقت إلى الشهيد الحى إنسان القرن العشرين المعـــاصر، الذى قُتلت فرديته ، وأصبح يحيا بلا قرار.[3]

---

(١) الكتالوج الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية الرابـــع والعشـــرون ـــ وزارة الثقافـــة ـــ المركز القومى للفنون التشكيلية ـــ ١٩٩٥ .

(٢) عز الدين نجيب ، مرجع سابق ، ص ١٠٣ .

(٣) مختار العطار ، رواد الفن وطليعة التنوير فى مصر (الجزء الثالث) ـــ الهيئة المصرية العامـــة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص ١١٣ـــ١٢١ .

وفى السبعينات نرى نوار يغادر مسرح التشخيص ، ويتحول من السيريالية بما فيها من أغراب فى الخيال ، واختراع كائنات غامضة ، إلى " التجريدية " حيث نلاحظ ذلك فى سلسلة " الصمت " ، و " الحركة " التى ابدعها بين عامى ١٩٧٣ ، ١٩٧٤ ،حيث تشحب العناصر التشبيهية فى لوحاته.

ثم يتجه نوار إلى التجريد المطلق ، ويتحول إبداعه إلى حسابات دقيقة ومنعة عقلية ، وإبهار فى الأداء ، وكأنه رسوم الكمبيوتر ، حيث يرى نوار فى هذه المرحلة أن العمل الفنى يكون ولا يقول (ككل اتجاهات التجريد المطلق) ، لكنه قبل ذلك كان إبداعه يكون ، ويقول أيضا.

التحليل الفنى للشكل رقم (٥٣) للفنان " أحمد نوار " :

بتحليل هذا العمل الفنى نجد أن الضوء له دور هام فى إبراز الأشكال التى أرد الفنان التركيز عليها يتمثل ذلك فى الإضاءة العالية التى تحققت باستخدام الدرجات الصفراء والبيضاء.

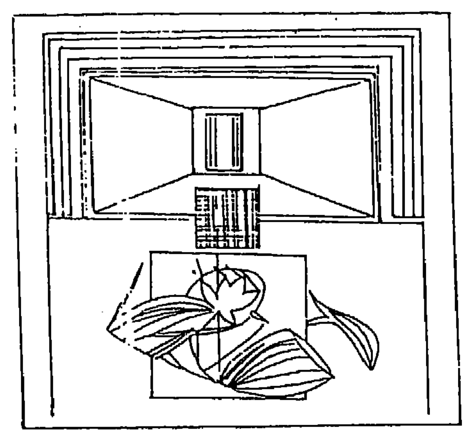
وقد كشف " رمبرانت " فى أعماله أن عنصر الضوء يمكن أن يكون أداة للبناء والتجسيد فى الفن التشكيلى ؛ فالضوء بمغزاه الفنى يعنى النور الذى يعين على إبراز خصائص الأجسام وطبيعتها الذاتية المميزة ويزيد وضوحها ، أما الظلام فينتشر على الأجسام ليزيدها غموضاً ويخفى معالمها؛ لذلك فالضوء هو الشعاع الذى يكشف خبايا الأشياء ويجلو تفاصيلها.[1]

ونجد فى هذا العمل أن الأشكال قد تميزت عن الأرضية التى جاءت بلون قاتم ساعد على إبراز الأشكال وجعلها تبدو فى المقدمة مع إعطاء الإحساس بالعمق، لذلك فقد تنوعت المساحات ، فهناك مساحات كبيرة وأخرى صغيرة استخدم فى تلوينها الألوان المصمتة تارة التى تعطى إحساس بالتسطيح والتدريج اللونى لاعطاء الإحساس بالتجسيم والانعكاس على الأجسام الأخرى عن طريق الظل والنور تارة أخرى ؛ فمثلاً تنوعت مساحة الإطار المتكرر باللون البرتقالى وهذا التكرار قد خلق نوعاً من الإيقاع الذى يُعرف بأنه تكرار الكتل أو المساحات مكونة.[2] وقيمة هذا الإيقاع الذى أعطى نوعاً من الترديد فى أنه قد تميز عن الإيقاع الساكن الذى يغلف خلفية اللوحة ؛ لذا نجد أن الجو العام لهذا العمل يعطى إنطباعاً بالهدوء والسكون. ويلاحظ أن توزيع الألوان فى هذا العمل جاء بالنسب الآتية : الاحمر ٥% تقريباً ، البرتقالى ١٠% تقريباً ، الأصفر ٥% تقريباً ، البنى ١٠% تقريباً ، الرمادى الفاتح ٢٥% تقريباً ، الأسود ٥% تقريباً ، الأبيض ٥% تقريباً ، البنفسجى ٣٠% تقريباً .

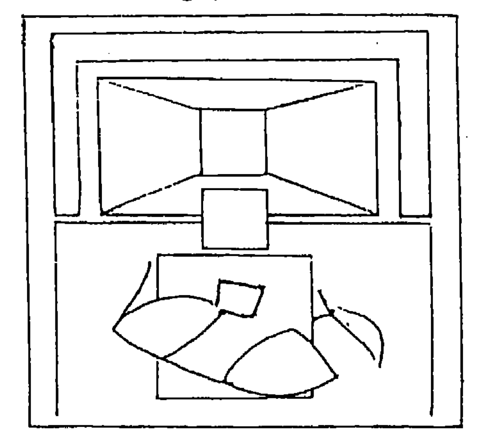
(١) محمود البسيونى ، أسرار الفن التشكيلى ، مرجع سابق ، ص ٥٥ .



شكل (٥٣) أحمد نوار ، " نافذة على الفرن " ، أكريلك ، ٩٢ × ٩٢ سم ، ١٩٩٢



التحليل الفنى



التحليل الهندسى

التحليل الهندسى :

بتأمل بنائية هذا العمل نجد أنها تعتمد على تقسيم اللوحة إلى مستطيلين أساسيين المستطيل الأول فى أعلى اللوحة وهو يمثل خلفية اللوحة يحيط به من الخارج إطار سميك من الثلاث جهات (اليمين واليسار ومن أعلى) وفى منتصفه مستطيل صغير يعلو مستطيل اخر يربط المستطيل الكبير العلوى بالمستطيل الآخر السفلى الذى يمثل أرضية اللوحة ويحوى فى منتصفه مستطيل به شكلان أشبه ما يكون بالأشكال العضوية فى يمين هذا المستطيل نجد شكل قوى ذو اتجاهين.

أحمد عبد الغنى محمد سالم (١٩٦٢ ـ حتى الآن) :

ولد فى عام ١٩٦٢ ، وحصل على بكالوريوس التربية الفنية بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف عام ١٩٨٦ ، وحصل على ماجستير التربية الفنية تخصص تصوير.

اشترك أحمد عبد الغنى فى العديد من المعارض منها : صالون الشباب فى دوراته الأولى ، والثانية ، والخامسة ، والمعرض العام فى دورته الثانية، والعشرين والثالثة والعشرين ، وكذلك معرض أعضاء هيئة التدريس بكلية التربية الفنية عام ١٩٩٥ .

وله معرض خاص أقيم بمجمع الفنون بالزمالك عام ١٩٩٦ ، كما أشترك فى معرض صالون الخريف عام ١٩٩٧، ومعرض أعضاء هيئة التدريس جامعة حلوان أعوام ١٩٩٦ ، ١٩٩٧ .

حصل أحمد عبد الغنى على عدة جوائز منها : جائزة التصوير الثانية فى مسابقة ١٥ مايو عام ١٩٨٩ ، الجائزة التشجيعية من صالون الشباب الثانى عام ١٩٩٠ ، وجائزة لجنة التحكيم من صالون الشباب الخامس عام ١٩٩٣ ، ووثيقة الإشتراك وميدالية المركز القومى للفنون التشكيلية للمعرض العام للدورة الثالثة والعشرين عام ١٩٩٣ .

ولأحمد عبد الغنى مقتنيات فى متحف الفن الحديث ، وقاعة المؤتمرات الدولية بمدينة نصر ، بالإضافة إلى المقتنيات الخاصة بمصر والخارج.[1]

ونلاحظ تأثر الفنان فى أعماله بالأحداث الإجتماعية المختلفة ، التى كان لها أثرها الفعال على المجتمع ككل مثل : الزلزال ، والسيول ، ليتناول موضوعات فنية،

---

[1] الكتالوج الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية الخامس والعشرين ـ اليوبيل الفضى ـ ١٩٩٧ .

تظهر فى تركيبات بنائية ذات حس تجريدى مستمد من دراسته للموسيقى ، التى ليس لها مدلولاً بصرياً ، وتحمل فى ذات الوقت قيمة تعبيرية • فجاء إنتاجه الفنى ذا حس تعبيرى تجريدى ، بواسطة الاستخدامات اللونية التى تتباين بين الساخن والبارد •

وقد مر إبداع الفنان بعدة مراحل بدأها بالسيريالية ، ثم اتجه نحو التجريد لما له من إمكانية إعطاء حس التناغم الموسيقى ، من خلال العلاقات اللونية ، وما فيها من توافق وتباين وتدرج• ولذلك استخدم تقنيات الكشط ، والبصمات للخامات المتنوعة ، والسكينة ؛ مما أكسب أشكاله تجسيماً حقيقياً ، وجاءت لوحاته فى تلك المرحلة مقيدة التعبير ؛ لالتزام الفنان بالقواعد الفنية عند التنفيذ•

ثم ينتقل الفنان إلى مرحلة جديدة ، يتحرر فيها من قيود مهاراته التقنية الكلاسيكية ؛ ليصور لوحات ليس لها تحضير مسبق ، فيختزل خبراته عن اللون ، والبناء التكوينى ، والقيم الجمالية ؛ ليصبح التعبير هو هدف العمل ، فينشأ صراع فنى بين سطح العمل ، واللون ، والأبعاد ، وبين الفنان الذى يتفاعل معها فى تعبير عن اللحظة الآنية فى حالة الشعور ، والانفعال• وبدأت تظهر فى أعماله بعض الأشكال الهندسية غير المنتظمة ، وبدأ فى إضافة خامات مصنعة على السطح•[1]

ويتجه الفنان الآن إلى خوض تجربة جديدة ، باستخدام التقنيات الحديثة من تقنية الصوتيات ، وتقنيات الضوء ، وأشعة الليزر فى أعماله الفنية ، مسايرة لمعطيات العصر•

---

[1] أمل مصطفى ابراهيم ، " الإنتاج الفنى لشباب الفنانين المصريين منذ عام ١٩٨٩ وحتى الآن " ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، قسم النقد والتذوق ، ١٩٩٩ ، ص ١٣٠ـ١٣١ •

التحليل الفنى للشكل رقم (٥٤) للفنان " أحمد عبد الغنى " :

يعطى هذا العمل إحساساً موسيقياً منغماً ؛ فنجد أن الفنان قد صور شكل النوتة الموسيقية وهى تنتقل فى أرجاء اللوحة ، وباتجاهات مختلفة ؛ كذلك يبدو الاهتمام بالتدريج اللونى الذى يعمل على تجسيم الأشكال ؛ فاللون هو أحد الوسائل التعبيرية التى يستخدمها للتعبير عن أفكاره ، كما أنه يحوى قوى كامنة تحدث ظواهر بصرية متنوعة القيمة الفنية والجمالية تقوم بدورها فى إثراء العمل الفنى.[١]

ولم يظهر التدريج اللونى فى الأشكال فحسب ، بل إنه امتد ليكون الجو المحيط بها متمثلاً فى الأرضية ، مما أحدث نوعاً من التجانس والاتساق بين الأشكال والأرضية وأعطى التصميم الإحساس بالرقة ، والحس المرهف الذى كان بمثابة النغمات الموسيقية الحالمة ، وأكد عذوبتها وشفافيتها الدرجات اللونية المختلفة المتداخلة مع بعضها فى هدوء ، ورصانة ؛ ونلاحظ أن توزيع الألوان قد جاء فى هذا العمل بالنسب التالية : الأحمر ٥% تقريباً ، البرتقالى ١٥% تقريباً ، الأصفر ٢٠% تقريباً ، الأزرق ١٠% تقريباً ، اللبنى ١٠% تقريباً ، الأسود ١٠% تقريباً ، البنى ١٥% تقريباً ، ومع ذلك نجد التصميم عامراً بالحركة ، نتيجة لحركة الأشكال المتنوعة فى مساحاتها وفى إتجاهاتها الرأسية والأفقية والمائلة، كما أنه قد توفر عامل هام فى هذا التصميم وهو الاتزان ؛ فالاتزان قد يتحقق بالسيميترية ، وقد يتحقق بالتنوع فى الشكل والحجم والقتامة واللون وغير ذلك وهذا ما تحقق فى هذا العمل.[٢]

التحليل الهندسى :

تعتمد بنائية هذا العمل على مجموعة من المستطيلات الأفقية والمائلة بأحجام متنوعة تتحرك بشكل يشبه المفروكة. وتنطلق هذه الأشكال من حدود اللوحة الخارجية إلى داخلها وكأنها تشير إلى مركز اللوحة ، ونتيجة لتلاقى بعض هذه المستطيلات تبرز مثلثات فى أوضاع متنوعة تشير إلى إتجاهات مختلفة.

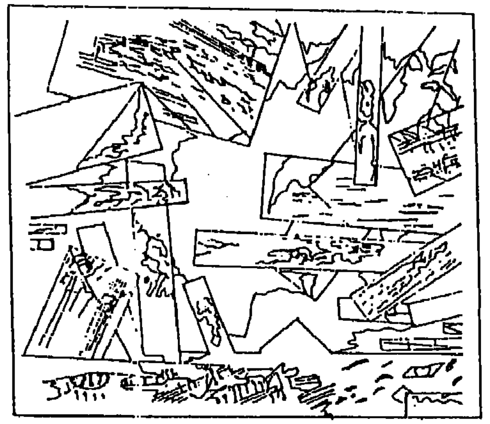
---

[١] شكرى عبد الحميد ، العملية الإبداعية فى فن التصوير ، سلسلة كتب المعرفة ، العدد ١٠٩ ، الكويت ، يناير ١٩٨٧ ، ص ٢٧ .

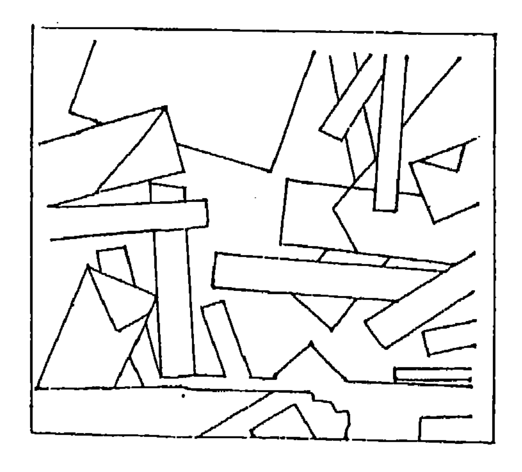
[٢] محمود البسيونى ، أسرار الفن التشكيلى ، مرجع سابق ، ص ٦٢ .



شكل (٥٤) أحمد عبد الغنى ، " السيمفونية التاسعة ـ بيتهوفن ـ الحركة الرابعة "



التحليل الفنى



التحليل الهندسى

أيمن الصديق السمرى (١٩٦٥ ـ حتى الآن) :

ولد الفنان أيمن السمرى فى كفر شكر ، فى السابع من فبراير عام ١٩٦٥ ، وحصل على بكالوريوس التربية الفنية عام ١٩٩٠ ، وعين معيداً بالكلية قسم التعبير الفنى.

وأيمن السمرى عضو فى نقابة الفنانين التشكيليين ، وجماعة أتيليه القاهرة ، والإسكندرية للفنانين والكتاب ، وجماعة الانسيا المصرية للتربية عن طريق الفن.

ويشارك فى المعارض الفنية منذ عام ١٩٨٩ وحتى الآن أهمها : معرض صالون الشباب الثانى إلى السادس ، ومعرض خاص بمركز شباب كفر شكر عام ١٩٩٢ ، ومعرض بأتيليه الإسكندرية عام ١٩٩١ ، ومعرض خاص بأتيليه القاهرة عام ١٩٩٥ .[١]

حصل على جائزة إخناتون الذهبى (الجائزة الكبرى لصالون الشباب السابع) عام ١٩٩٥ ، والجائزة الثانية فى التصوير من صالون الشباب التاسع عام ١٩٩٧ ، وجائزة لجنة التحكيم لصالون الشباب التاسع عام ١٩٩٨ .[٢]

وقد كان للبيئة الريفية التى عاش فيها الفنان أثر فى تكوين أسلوبه الفنى ، حيث استوحى منها رموزاً تعبر عن البيئة الريفية بما تحتويه من حقول ، وحيوانات ـ وإنسان ، وأشجار ، ونخيل ، وطيور ، ... الخ ؛ ليكون منها رموزاً استخدمها مع أجزاء حقيقية من جدران المنازل القديمة ، المبنية بالطوب اللبن ، وملونة بالألوان الجيرية ؛ ليكون منها مسطحات اللوحة ، ثم يضع عليها رموزه الدالة على البيئة ، بما يعمل على تقريب تلك البيئة إلى ذهن المشاهد.

ويقوم الأسلوب الأدائى للفنان على إعادة صياغة الأعمال الفنية البدائية ، فى أعمال تشكيلية حديثة ، يستمد جمالياتها من محاولة اكتشاف قيماً جديدة ، نابعة من التضاد ، والتباين بين القديم والحديث ؛ باستخدامه بعض الرموز البدائية ، مضيفاً إليها رموزه الخاصة المتمثلة فى النقط ، والخطوط المتقطعة ، أو المتعرجة ، بالإضافة إلى رؤيته التلخيصية لأشكال الطبيعة التى تصل إلى حد التجريد.[٣]

ويرى أحمد فؤاد سليم أن أيمن السمرى يستلهم فى الصورة الفنية جانباً من ذلك الرصيد الذى امتاز به فن العالم القديم ؛ حين صارت أسطح الحوائط فى

---

(١) الكتالوج الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية الرابع والعشرين ، مرجع سابق، ١٩٩٥
(٢) الكتالوج الخاص ببينالى القاهرة الدولى السابع ـ ١٩٩٨ .
(٣) أمل مصطفى ابراهيم ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، مرجع سابق ، ص ١٣٥ ـ ١٣٦ .

الكهوف جزءا من ذلك التراث " الكلاسيكى " لمحتوى العلامة البصرية ، فى عصرنا هذا.

ويقول عز الدين نجيب شعرت فى أعمال الفنان أيمن السمرى ، بذكريات البيوت القديمة ، التى تحتوى خبرة الإنسان ، وجمال الماضى بينما تخاطب البصر بلغة عصرية ، تجمع بين التكنولوجيا ، والحساسية اللمسية والبصرية.

وفى معرض الفنان الأخير نجد أنه بعث برسائل مختلفة ، تهدف جميعا إلى الحرية على اختلاف مفاهيمها. فهناك عملا عن الشيشان ينقل رسالة سياسية ، فالمسامير المغروزة فى كل حفرة تعبر عن القنابل ، والرصاص ، والصواريخ التى تهدم المدينة ، وتمزق القلوب . فهم يهدمون حضارة شعب ، ثم بعد ذلك يتفاوضون حول ما تبقى من هشيم.[١]

---

[١] نيفين لمعى ، الأهرام إبدو ، العدد الصادر بتاريخ ٢٠٠٠/٤/٥م .

التحليل الفنى للشكل رقم (٥٥) للفنان " أيمن السمرى " :

فى هذا العمل تعبير عن القرية بشكل تجريدى رمزى ؛ وذلك لأنه حوى العديد من الرموز للدلالة على النبات والحيوان والشجر والمياه وغيرها فى بساطة تشبه رسوم الأطفال.

أما عن الألوان هنا فهى توحى بالبهجة والزهاء والصفاء التى تتميز بها القرية ، ونرى فى اللوحة الدرجات اللونية المختلفة من كل لون مع الإنتقال التدريجى من لون لآخر.

واستطاع الفنان أن يحقق التوافق والانسجام فى اللوحة بين المناطق ذات الألوان الساخنة ؛ ليعبر بها عن أرض القرية الخصبة ، وبين المناطق ذات الألوان الباردة ؛ ليعبر بها عن الماء مصدر الحياة. وقد وزعت الألوان فى هذا العمل بالنسب الآتية : البرتقالى ١٠% تقريبا ، الاصفر ٢٠% تقريبا ، الأزرق ٢٥% تقريبا ، الأخضر ٥% تقريبا ، البنى ٥% تقريبا ، الأسود ١٠% تقريبا ، الأبيض ٢٥% تقريبا .

وتبدو القيمة الخطية فى هذا العمل فى الخطوط المتعرجة المتكررة التى وإن مثلت رمزا للنباتات المزروعة ؛ فإنها أيضا أعطت ملمسا وإيقاعا مميزا والخط له معنى خاص فى الفن التشكيلى وفى هذا التصميم فإنه يمثل أقل تخطيط من ناحية السمك يصف كيانا خاصا[1] ، فنجده يرمز للنبات والحيوان وغيرهما.

بالإضافة إلى دور الخط فى تحقيق الملمس فى هذا العمل فإن الدوائر والنقط المتنوعة الأحجام قد أثرت العمل بملمس اخر مختلف ربط أجزاء التصميم ببعضها.

التحليل الهندسى :

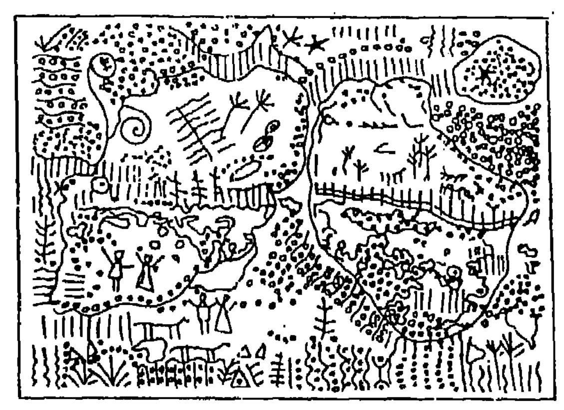
تعتمد بنائية هذا العمل على وجود شكلين شبه بيضاويين غير منتظمين يحتلان بالاضافة إلى ثلاث شرائط إحدها أفقى والشريطين الآخرين شبه أفقيين ويحتوى كل منهم على عدة خطوط رأسية ، وفى أسفل الشكل البيضاوى الأيمن شريط مائل يحتوى على عدة خطوط مائلة ، وعلى يسار اللوحة شريط مستطيل به عدة خطوط أفقية ، بينما يوجد شكل شبه بيضاوى فى أعلى يمين اللوحة.

---

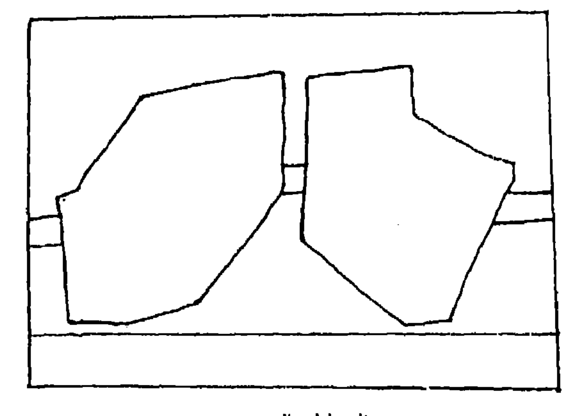
[1] محمود البسيونى ، أسرار الفن التشكيلى ، مرجع سابق ، ص ٢٧ .



شكل (٥٥) أيمن السمرى ، " من ذكريات الطفولة " ، خامات مختلفة .



التحليل الفنى



التحليل الهندسى

محمد عبد اللاه السحلى (١٩٧١ ـ حتى الآن):

ولد عام ١٩٧١ ، وتخرج فى كلية الفنون الجميلة جامعة الإسكندرية ، قسم التصميمات المطبوعة عام ١٩٩٤ ، وهو عضو بنقابة الفنانين التشكيليين ، وعضو أتيليه الإسكندرية.

اشترك محمد السحلى فى ترينالى القاهرة الدولى الثانى للجرافيك عام ١٩٩٧ ، ومعرض Port Land Art Museum (متحف بورتلاند الفنى) بأمريكا عام ١٩٩٧ .

كما اشترك فى معرض الخريف للأعمال الصغيرة بالقاهرة عام ١٩٩٧، وصالون ناجى الثانى للحفر فى قصر ثقافة الأنفوشى بالإسكندرية عام ١٩٩٧ .

وكذلك اشترك فى المعرض القومى الرابع والعشرين بالقاهرة عام ١٩٩٥ ، والصالون السنوى لأتيليه الإسكندرية أعوام ٩٥ ، ٩٦ ، ١٩٩٧ ، وصالون الشباب بالإسكندرية عام ١٩٩٥ .

وقد حصل محمد السحلى على الجائزة الأولى فى فن الحفر من صالون ناجى الثانى عام ١٩٩٧ .

وحصل على الجائزة الثالثة فى فن الحفر من صالون الشباب السادس.

وله مقتنيات فى متحف الفن المصرى الحديث ، وكلية الفنون الجميلة ، وصندوق التنمية الثقافية ، ووزارة الثقافة.[١]

ونلاحظ فى أسلوب الفنان محمد السحلى ميل إلى التجريد الهندسى ، من خلال رؤية خاصة به ، ينسجها من خلال بناء معمارى ، يعبر بها عن الإيقاع اليومى للحياة فى العالم الثالث ؛ عن طريق مجموعة من الشبابيك ، والأبواب المتعددة فى العمل ، والتى توحى بالبيئة.

كذلك فإن الخط المنكسر المتذبذب يشير إلى التردد النفسى ، من خلال الإتجاهات المختلفة ، التى يتحرك فيها هذا الخط ؛ للتعبير عن الحيرة من جهة أو للإشارة إلى طريق ما ، قد يبرز بدءاً من شباك معين إلى باب آخر وهكذا.

---

[١] الكتالوج الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية الخامس والعشرين ، ١٩٩٧ .

ولقد اتخذ الفنان من الشبابيك ، والأبواب ، والخطوط المتذبذبة ، والملمس الذى يشغل معظم اللوحة ، مفردات خاصة به ، تصاحبه فى كل عمل فنى ، ولا تنفصل عنه مهما اختلف موضوع العمل.

ويؤثر الفنان أن يبدع أعماله بطريقة اللينوليوم ، وذلك باستخدام مادة مرنة على شكل قالب ، يتم حفر التصميم عليه ، ثم يتم تطبيق اللون عليه ، ويتم ضغط اللوحة على القالب ، والذى يعرف فى هذه الحالة بتقنية القالب الهالك ، وذلك لاستخدام قالب واحد فى طباعة كل من الألوان ، التى ما تكون عادة درجات قاتمة من الأزرق ، والأحمر ، والأسود.[1]

[1] حوار مع الفنان محمد السحلى.

التحليل الفنى للشكل رقم (٥٦) للفنان " محمد السحلى " :

بتأمل هذا العمل نجد أن الشكل الأساسى قد مثله خطان سميكان منكسران ؛ أحدهما باللون الأسود مما أعطى الإحساس بأنه خلفية تدعم الخط المنكسر الآخر ذا اللونين الأزرق والبنى ، ومما أعطى للشكل الأساسى السيادة فى اللوحة أنه جاء بمساحة أكبر من باقى الأشكال ويحتل منتصف اللوحة تقريباً إضافة إلى أنه قد خلا من الملمس دون معظم الأشكال الأخرى فى اللوحة.

كذلك فإن التفاف الشكل الحلزونى حوله لفت الانتباه إليه مما جعله أول ما يجذب النظر فى اللوحة.

ولانحس فى هذا العمل بانفصال الأشكال عن الأرضية ؛ لأن الأرضية موظفة لتكون أشكالاً من نسيج العمل الفنى.

ومما أثرى هذا العمل تنوع ألوان الملمس فهى على الأشكال القاتمة تبدو بألوان فاتحة ، وعلى الأشكال الفاتحة تبدو بالوان قاتمة مما أكسب هذا العمل تنوعاً ، كذلك فإن الملمس قد وحد بين الأشكال المختلفة الكثيرة فى اللوحة تحت مظلته ؛ وذلك لأن الملمس هو أحد مقومات لغة الفن التشكيلى التى تصنع الوحدة.[١] وقد توزعت الألوان فى هذا العمل بالنسب الآتية : الاصفر ٣٥% تقريبا ، الأزرق ٢٥% تقريباً ، البنى ٢٠% تقريباً ، الأسود ٢٠%تقريباً .

كذلك الجمع بين التسطيح والتجسيم فى الأشكال المختلفة بالشكل الرئيسى والخلفية والجمع بين الحركة اللينة فى الخطوط الملتفة والدائرة والخطوط المائلة مع الزوايا القائمة فى الشكل الرئيسى ثم الخطوط الأفقية والرأسية للمستطيلات.

التحليل الهندسى :

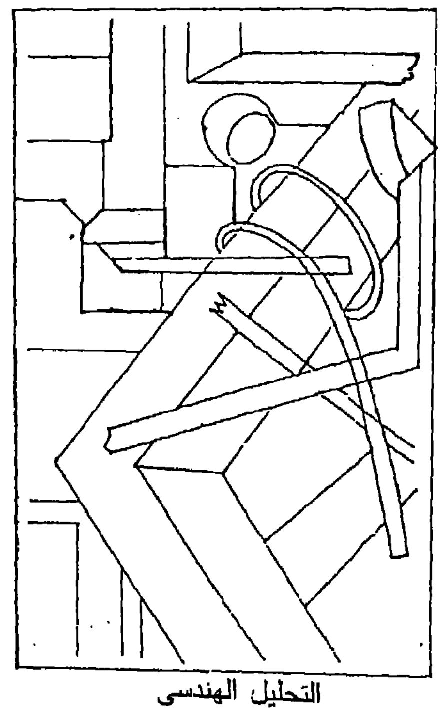
تعتمد بنائية هذا العمل على وجود شكل رئيسى فى اللوحة يمثله خطان سميكان منكسران تلتف حولهما خطوط حلزونية بينما قسمت الخلفية إلى عدة أشكال هندسية متنوعة الشكل والمساحة.

---

(١) محمود البسيونى ، أسرار الفن التشكيلى ، مرجع سابق ، ص ٣٨ .



شكل (٥٦) محمد السحلى ، " تكوين " ، حفر لينو ليوم ، ٥٥ × ٩٠ سم



التحليل الهندسى

التحليل الفنى

الفصل الخامس

دراسة فنية تطبيقية

دراسة فنية تطبيقية

علاقة الشكل بالغرض الوظيفى فى تصميم طباعة المنسوجات

إن الوظيفة الاستعمالية للمنسوج تمثل عاملاً أساسياً موجهاً لتصميم طباعة هذا المنسوج من حيث أبعاد هذا التصميم وألوانه والتوزيع الأمثل لعناصره وأسلوب تكراره وملائمته لطبيعة المنسوج.[١]

تعريف التصميم :

تتعدد أراء المفكرين حول تعريف التصميم فيوضحه لنا البعض بأنه هو العملية الكاملة لتخطيط شكل شئ ما وإنشاؤه لاشباع حاجة الإنسان نفعياً فى وقت واحد، ويعرفه آخرون بأنه جهد منظم لخطة ذات أهداف ووظائف محددة ويستهدف تجميع كل العناصر التى تخدم الهدف النهائى، ويرى " رينجو ماك Ringo Mak " أن التصميم هو ربط بين الجماليات والتكنولوجيا وهو مشروع عقلى لخلق الارتباط بين الأجزاء المخصصة لانتاج كل متماسك وفعال ، أما " بيتر جورب Peter Gorb " فيرى أن التصميم هو تأدية لوظائف ثلاث محددة هى : الإبداع ، الرسم ، الإنتاج، ويوضحه لنا " براد شاو كريستوفر Bradshaw Christopher " بأنه هو عملية إبتكارية فنية تبدأ بالكروكيات والتجارب المبدئية وتنتهى نهاية تامة الاتفاق بالعمل الفنى متضمنة التكوين والوحدة والبناء للعمل والأساليب الفنية معه.

علاقة الشكل بالغرض الوظيفى :

أولا : الشكل :

تعريف الشكل :

إذا نظرنا إلى جميع الأشكال الفنية ، نجد أن هناك شيئاً مشتركاً بينهما ، وهو الشكل (form) ، ويرى هربرت ريد أن الشكل هو الهيئة التى يتخذها أى عمل فنى ، ولا فرق فى ذلك بين البناء المعمارى ، أو التمثال ، أو الصورة ، أو القصيدة ، أو المعزوفة ، فجميع هذه الأشياء تتخذ شكلاً معيناً خاصاً ، وهذا الشكل هو هيئة العمل الفنى.[٢]

---

[١] هناء فهمى حماد ، " متطلبات بناء وحدة الشكل الإسلامى المطبوع للتصميم البنائى لزى المرأة " ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٩٧ .

[٢] سهير محمود عثمان ، العلاقة الجمالية والوظيفية لتصميم طباعة المنسوجات ، بحث منشور ، مؤتمر كلية الأقتصاد المنزلى ، جامعة حلوان ، ١٩٩٧ ، ص ٤-٦ .

ويختلف مفهوم الشكل بين المفكرين فيوضحه لنا البعض بأنه الأسم الذى يطلق على مجموع الأجزاء وعلاقتها بين بعضها البعض ، وبينها وبين الفراغات داخلها أو حولها التى تحدد طابعاً مميزاً لذلك الشئ. وفى هذه الحالة تكون مرادفات الشكل هى النظام "Order" ، والتنظيم "Organization" ، والترتيب "Arrangement" ، ومجموع العلاقات "System of Relations" وغيرهم.

وترى " برنارد مايرز "Bernard Maierz" فى تعريفها للشكل أنه إحدى الأجزاء الرئيسية للتصميم ، وهو تفاعل بين المواد ، والخطوط ، والدرجات الظلية الفاتحة ، والقاتمة ، واللون ، والملمس فى كل واحد هو العمل الفنى.[١]

ويرى " أفلاطون " بأن الشكل نوعان : شكل نسبى ، وآخر مطلق يختلفان فى المعنى ، فالشكل النسبى يكون جماله قائماً فى طبيعة الأشياء ، أما المطلق فهو الذى يكون جماله قائماً على الهيكل الذى يحتوى على الخط ، والمنحنى ، واللون ، والسطح ، والجسم ، والمربع ، والمثلث ، وبقية أجزاء العمل.

وكل شئ موجود فى الحياة له شكل ، وكل شكل يلزم له مادة ، وجسم يتواجد فيه . والمادة هى الوسيلة إلى الإحساس بالشئ ، والشكل هو الوسيلة إلى إدراك الشئ. فإذا كان فى الكون أشياء لا شكل لها ، فلا يمكن أن نعرفها أو ندركها .

أما الشكل إذا كان فى التصميم عملاً فنياً له وظيفة ، واستعمال مثل (مجال المنسوجات) فلا بد أن يكون للشكل وظيفة جمالية ، وتأثيراً حسياً ومضموناً يبهج العين . حيث أن العمل الفنى يستجيب أولاً للحاسة الجمالية وبالتالى يكون الشكل هنا كأى شكل فى أى عمل فنى تحكمه قوانين تشكيلية ، وأساليب فنية مثل التناظر ، أو التباين ، أو التماثل مع العناصر الخطية واللونية ، والخامة ، والملمس وغيرها.[٢]

ثانيا : الغرض الوظيفى :

الأغراض الوظيفية لتصميم طباعة المنسوجات :

إن تصميمات الأغراض الوظيفية المختلفة فى مجال طباعة المنسوجات إما أن تكون تصميمات غير تكرارية كالمعلقات ، والتصميمات ذات القطعة الواحدة . وإما أن تكون تصميمات تكرارية كأقمشة السيدات ، والمفروشات ، والأطفال ويمكن بمساعدة الكمبيوتر معرفة مدى ملاءمة توظيف التصميم الواحد فى اكثر من غرض وظيفى .

---

[١] سهير عثمان ، " العلاقة الجمالية والوظيفية لتصميم طباعة المنسوجات "، بحث منشور، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٧٩ ، ص ٤ ، ٦ .

[٢] نفس المرجع السابق ، ص ٦ ، ٧ .

المعلقات :

إن المعلقات الحائطية هى " تلك الأقمشة ذات القيمة الفنية العالية التى تصمم بغرض استكمال العمارة الداخلية لأغراضها الوظيفية سواء أعدت لأغراض السكنى أو لأى أغراض أخرى من أغراض الحياة " ويجب أن تتفق مساحتها مع حجم المكان التى ستعلق فيه وتتلاءم موضوعاتها وأساليبها مع وظيفة البناء وطرازه المعمارى.[1]

كما يمكن تعريف المعلق بأنه " هيئة مرنة فى مساحة تسمح بالإنسدال لتعلق فوق الجدران وتحوى مضموناً مسجلاً بمعالجة تشكيلية فنية وبالنسبة لشكل المعلق فقد كان فى بدايته فيظهر فى الشكل المستطيل ، ثم تطور يظهر الشكل الشريطى والمربع بجانب أشكال اخرى لم يكن لها حظ فى الشيوع ، وإن كان المعلق فى الفنون الحديثة لا يعتمد على شكل محدد بل يترك تحديده للهدف الجمالى المنشود منه.

(١) التعليق بالإنسدال:

ويندرج تحت هذا الأسلوب كل وسيلة تعتمد على الصفات الإنسدالية للمنسوج وينقسم التعليق بالإنسدال إلى :

(أ) **التعليق الثابت** : ويعتمد على تثبيت دعامة صلبة فى أعلى المعلق لإمكان تناوله منها ، ثم يترك للخامة مهمة الإنسدال لإبراز شكلها . كما أن بعض المعلقات قد يوضع فى نهايتها دعامة اخرى لتحقيق نفس الغرض .

(ب) **التعليق المتحرك** : والمقصود بذلك هو إمكانية حركة المعلق فى الأتجاه الذى يحدده الغرض الوظيفى سواء كان جانبى أو رأسى ، وعادة عند الرغبة فى الحركة تستخدم الحلقات أو ما يماثلها للمساعدة على الإنزلاق او يزود المعلق ذاته بإحدى الوسائل التى تمكن من حركته الرأسية لأعلى او أسفل .

(٢) التعليق بإستخدام الإطار :

وفى هذه الظروف يتم شد المنسوج على إطار مناسب . ويلجأ العديد من الفنانين إلى عرض اعمالهم من خلال الإطار ، وتستخدم هذه الطريقة فى حالة استخدام بعض النسجيات الخشنة او بعض المساحات التى لا تسمح بالإنسدال كالشكل الشريطى أو بعض المساحات المربعة من الأقمشة الخفيفة جداً .

---

[1] سيد خليفة ، " المعلقات النسجية الحائطية بمصر المعاصرة وابتكار أسلوب حديث لتنفيذها " ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٨٢ ، ص ١ .

(٣) معلقات الأسقف :

يعتبر هذا الأسلوب فى تناول المعلقات من الإبتكارات الوظيفية ذات السمه الجمالية التى تطرح حلولاً فنية للأسقف المرتفعة وتعمد على تدلى مجموعة من الأشرطة أو اى أشكال نسجية أخرى بمعالجتها فنياً وتقنياً [١] بالأسلوب الذى يخدم الخلفية .

(٤) المعلقات الخلفية :

وهذه النوعية من توظيف المعلقات يطلق عليها عادة " ستر الخلفية " مثل ستر المسرح أو الستر المستخدمة كخلفية فى الأماكن العامه والخاصة .

(٥) المعلق الساتر:

وتلك النوعية من الأستخدام الوظيفى للمعلق يقصد بها حجز مكان عن آخر بصفة شبه دائمة ، وقد يطلق عليها أسم الحواجز .

على أن تلك الأنماط السابق استعراضها على سبيل المثال لا الحصر ، فليست هناك أساليب خاصة يمكن ان يخضع لها مبتكر العمل ، فالعمل نفسه هو الذى يفرض أسلوب التعليق المناسب له [٢] .

- **أقمشة السيدات :**

هى تلك الأقشمة التى تصمم بغرض تفصيلها لإعداد أزياء النساء المختلفة ومن هنا يجب أن نتطرق إلى تعريف تصميم الازياء .

تصميم الأزياء:

هو اللغة الفنية التى تشكلها مجموعة عناصر مترابطة فى تكوين واحد يجمع بين الخط والشكل واللون ، والإيقاع ، والتناسب ، وعلاقة الأجزاء بعضها ببعض . ومن هنا يظهر الإرتباط الوثيق والدور الهام الذى يلعبه تصميم طباعة المنسوجات فى مجال الأزياء لأنه يساعد على أكتمال منظومة العناصر الفنية الناجحة لتصميم الأزياء .

---

(١) حسين محمد حجاج ، المزج بين الطرق والأساليب الطباعية لإبتكار معلقات بمسطحات كبيرة فى القطعة الواحدة ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٨٥، ص ٤٨ : ٥٥ .

(٢) حسين محمد حجاج ، مرجع سابق ، ص ٥٥ – ٦٠ .

فالجمال البصرى هو إدراك الوحدة الكلية من حيث تناغم الخطوط ، وتوازن الأشكال ، وإتساق الالوان . والفنان يتحتم عليه تقييم العناصر البدنية والملبسية بحيث يعبر عن شخصية المرأة [١] .

ويعتبر تصميم أقمشة السيدات اكثر الأغراض الوظيفية لطباعة المنسوجات إرتباطاً بالموضة ، وبالعادات والتقاليد الخاصة بكل أمة . فالتغيير فى الموضة بالنسبة للملابس ، والتغيرات الفصلية عناصر تستوجب أهتمام صناعة المنسوجات بحيث يجب أن تستجيب تصميمات طباعة المنسوجات للتغيير السريع فى الموضة ، ولمتطلبات صناعة الملابس الجاهزة ، والمستهلك من ناحية التغيير والتنويع . فالموضة عبارة عن قوة خفية تسيطر على رغبات الناس ، وتجذبهم خصوصاً الشباب منهم فيطيعونها ويسيرون فى تيارها . وهنا يقع دور هام على مصممى طباعة المنسوجات والأزياء معاً فى تقديم الأزياء التى تناسب قيم المجتمع الدينية والخلقية . فالفرد غالباً ما يتبع الموضة وهو لا يعلم لماذا خلقت ولا كم من الوقت سيستمر استخدامه لهذا الزى [٢]

ومع هذا يجب مراعاة حاجة السيدات عند إنتاج ملابسهن ، وهذه الأحتياجات الأساسية عادة ما تكون حماية الجسم ، ووقايتة من العوامل الجوية ، والتزين والأحتشام .

وترتيب هذه الأحتياجات لدى أى فرد يختلف تبعاً لتقديره ، وميوله ، ورغباته ، وحالته الإقتصادية . فعلى منتج الملابس عند إختياره للتصميمات الملبسية التى سيعمل على إنتاجها ان يحقق القدر المناسب من التزين والأحتشام للمستهلك . وليس ذلك بالامر الهين ، لان ذلك لابد ان تسبقه دراسة وافية عن ميول ورغبات المستهلكين وكذلك سلوك الأفراد وأتجاهاتهم وتوزيعهم على الأسواق [٣] .

- **أقمشة المفروشات :**

هى تلك الأقمشة التى تصمم بهدف استخدامها فى تأثيث الحجرات والاماكن المختلفة كالمنازل والمكاتب والفنادق والقرى السياحية وسائر الأماكن العامه . كذلك تستخدم اقمشة المفرشات فى توفير أقمشة التنجيد والستائر والأغطية . وهى عادة

---

(١) صلاح حيمر ، " سيكولوجية الموضة " ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو ، ١٩٣٤ ، ص٢٥ .

(٢) Jarnow. Jeannethea – Judelle. Beatrice. " Inside the fashion business." John wiley and sons, Inc., New york. , 2nd Editions P.65.

(٣) عايدة محمد مصطفى نصار ، " المشاكل والصعوبات التى تقابل صناعة الملابس فى جمهورية مصر العربية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الأقتصاد المنزلى ، جامعة حلوان ، ١٩٧٤ ، ص ٩٢ ، ٩٣ .

أقمشة قطنية ثقيلة مطبوعة كما قد تكون خليط من القطن والرايون وقد تحتوى الأقمشة خيوط نسيج زخرفية إضافية على الخامه [1]

ولذلك يراعى عند إبتكار تصميمات لأقشمة المفروشات أن تحتوى على تاثيرات تحاكى تأثيرات النسيج . هذا وتوجد العديد من أشكال التصميمات المستخدمة فى أقمشة المفروشات منها ما هو على شكل أقلام رأسية حيث يكون ذلك محبباً فى أقشمة الستائر . ومنها التصميمات ذات التوزيعات الحره كما فى الملاءات والمفارش . وتعتبر أقمشة المفروشات من أكثر الأغراض الوظيفية التى ترتبط بالبيئة وبثقافات الشعوب وتراثها الفنى كما أنها تتميز بطول فترة استخدامها حيث يمكن استخدامها لعدة سنوات .

- **أقمشة الأطفال :**

هى تلك الأقمشة التى تصمم بهدف توفير ملابس للأطفال ، وكذلك أقمشة التنجيد ، والستائر والأغطية وامعلقات المستخدمة فى حجرات الأطفال .

ويراعى فى أقمشة الاطفال أن تخاطب تصميماتها روح الطفولة لديهم ، وتتناسب معها كان تكون بسيطة وخالية من التعقيد . وتوحى بالمرح والإنطلاق كما تتميز بالجاذبية لهم وتثير أهتمامهم وتتميز بتلقائية التعبير .

ويمكن ان تحقق ذلك من خلال استخدام عناصر قريبة من فكره ، وتثير خياله ، وتخاطب وجدانه ، وثقافته ، ويمكن استلهام هذه العناصر من رسوم الأطفال التى يرسمها الأطفال بأنفسهم أو العناصر المستوحاه من الشخصيات المشهورة فى قصص الأطفال المصورة أو أفلام الرسوم المتحركة المحببة لديهم .

ويفضل ان تكون ملابس الاطفال ، وأقمشة تأثيث حجراتهم من الخامات الطبيعية كالأقطان فى الصيف ، والصوف فى الشتاء [2] وذلك لان هذه الخامات الطبيعية هى التى تناسب طبيعة جسم الطفل .

علاقة الشكل بالغرض الوظيفى :

أولا : بالنسبة لأقمشة المعلقات :

١ــ لابد أن يتفق حجم الوحدات والتصميم مع حجم المكان الذى ستعلق فيه.

---

(١) هدى صدقى ، " إبتكار تصميمات مستمدة من العناصر التشكيلية الشعبية وطباعتها على أقمشة السيدات " ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٨٤ ، ص ٣ .

(٢) هدى صدقى ، مرجع سابق ، ص ٣ .

٢ـ يجب أن يتلاءم أشكال الوحدات وأسلوب التصميم مع كل من وظيفة البناء وطرازه المعمارى.[١]

٣ـ يمكن استخدام عناصر من التراث كالفن المصرى القديم أو القبطى أو الإسلامى أو الفن الشعبى أو عناصر كتابية أو هندسية أو زهور ونباتات أو مناظر طبيعية أو عناصر آدمية أو حيوانية.

٤ـ يراعى أن يكون حجم الوحدات كبير ويخلو من التفاصيل الدقيقة حتى يمكن رؤيتها عن بعد ولتناسب الطباعة على أقمشة المعلقات السميكة.

٥ـ التحوير فى الأشكال والمبالغة فى نسبها.

٦ـ يمكن توزيع الوحدات بطرق مختلفة فيمكن استخدام التوزيع الأفقى والرأسى للوحدات مما يحدث فراغات تؤول بدورها إلى خلق أشكال أخرى ، كما يمكن توزيع الوحدات على محاور تتجه من أعلى ومن أسفل إلى منتصف الشكل ليعطى الإحساس بالتوالد والنمو الطبيعى للعنصر.

٧ـ التصفيف فى التصميم وإحداث نوع من الفراغات كنظام تكرارى.[٢]

ثانيا : بالنسبة لأقمشة السيدات :

١ـ يراعى أن يتلاءم التصميم ، وأشكال الوحدات مع خطوط الجسم الأنثوى.[٣]

٢ـ يفضل أن تكون العناصر التشكيلية مأخوذة من الطبيعة ، أو عناصرها الطبيعية مثل : الزهور بأنواعها ، والنباتات ، والطيور ، والبيئات البحرية والبرية وغيرها. أو من العناصر الهندسية المطلقة (كالمربع ، والمثلث ، والدائرة ، والشكل البيضاوى ، والخطوط المستقيمة الرأسية وتقاطعها مع الأفقية (الكاروه)، والنقطة ، والمستطيل ، والمعين وغيرها).

٣ـ يمكن استخدام وحدات ذات تفاصيل دقيقة حيث أن أقمشة السيدات تكون من خامات رقيقة فيمكن أن تتقبل هذه التفاصيل الدقيقة بعكس الخامات السميكة.[٤]

---

[١] سيد خليفة ، مرجع سابق ، ص ١ .

[٢] سهير عثمان ، " الشكل وعلاقته بالسطح فى النباتات المصرية القديمة واستحداث تصميمات منها لأقمشة سياحية " ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٨٢ ، ص ١١١ .

[٣] أفكار السيد أمين ، " تصميمات لأقمشة السيدات الراقية بما يتلاءم مع متطلبات البيئة المصرية والمفهوم المعاصر " ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٨٢ ، ص ١١٠ .

[٤] سهير عثمان ، مرجع سابق ، ص ٦ .

٤ـ يمكن توزيع الأشكال فى التصميم عن طريق التناوب أو التتابع أو التبادل أو التجميع أو التنظيم العكسى أو فى صورة كنار أو شريط زخرفى.[1]

٥ـ يفضل أن تكون أقمشة السيدات ذات ألوان هادئة بسيطة فى ملابس الصباح وذلك عكس أقمشة السهرة التى يمكن أن تكون أكثر زهاء ووضوحاً فى تصميم ألوانها.

٦ـ يمكن استخدام الملامس المتنوعة المناسبة لإثراء تصميم أقمشة السيدات.

٧ـ تختلف الأشكال والألوان والأسلوب التصميمى للمنتج طبقاً للشرائح العمرية المختلفة للسيدات فكلما تقدمت المرحلة العمرية للسيدات يفضل أن تكون تصميماتهن بعدد قليل من الألوان الهادئة وتوحى بالوقار.

٨ـ يراعى فى التصميم محاولة التوفيق بين الموضة المتجددة دائماً وبين عادات وتقاليد الشعب المصرى الذى يميل أحياناً إلى الذوق الرصين بينما يجنح فى أحايين أخرى إلى الرغبة فى الإنطلاق المقنن.

ثالثا : بالنسبة لأقمشة المفروشات :

١ـ يجب أن يراعى فى تصميمات المفروشات ملائمتها للطباعة على أقمشة سميكة.

٢ـ يجب أن تتميز الوحدات بكبر حجمها وخطوطها القوية حتى يمكن رؤيته جيداً من مسافة.

٣ـ يفضل أن يكون توزيع الوحدات بالتساقط لتفادى ظهور خطوط بالتصميم.

٤ـ بالنسبة لأقمشة الستائر يجب أن يكون للتصميم إتجاه طولى يناسب وضع الستائر فى أى مكان.

٥ـ بالنسبة للألوان يراعى استخدام ألوان يمكن أن تتحمل الأتربة والإتساخات وجو مصر بصفة عامة وتظهر أهمية هذه الخاصية فى المفروشات أكثر من الأغراض الوظيفية الأخرى كأقمشة السيدات مثلاً التى تتغير بسرعة باختلاف الموضة.

٦ـ يجب مراعاة القدرة الشرائية لدى المستهلك عند ابتكار تصميمات المفروشات ، فمثلاً أقمشة المفروشات المطبوعة التى تحتوى تأثيرات النسيج تكون أرخص بكثير من أقمشة المفروشات المنسوجة.

---

[1] هدى صدقى، " إبتكار تصميمات مستمدة من العناصر التشكيلية الشعبية وطباعتها على أقمشة السيدات " ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٨٤ ، ص ١٤٩ .

٧ـ يجب مراعاة ظروف البيئة التى ستستخدم فيها هذه التصميمات ، دور الملامس النسجية سواء كانت هذه البيئة ذات مناخ حار ، أو معتدل ، أو بارد-.

٨ـ تتلاءم العناصر التاريخية مع تصميم أقمشة المفروشات أكثر من أى غرض وظيفى اخر مثل عناصر الفن المصرى القديم والفن القبطى والفن الإسلامى والفن الشعبى.[1]

رابعاً : أقمشة الأطفال :

١ـ يفضل أن يكون حجم الوحدات كبيراً وخطوطها بسيطة ومحددة بحدود سوداء أو ملونة . وتتناسب مع طبيعة أقمشة الأطفال فى الصيف والتى عادة ما تكون من الأقطان الخفيفة وفى الشتاء والتى عادة ما تكون من الصوف.

٢ـ يفضل أن يتم توزيع الأشكال فى التصميم بطريقة مبسطة مع وجود فراغ مناسب فيما بينها.

٣ـ يفضل أن تكون العناصر من الحيوانات والطيور لا سيما شخصيات قصص وأفلام الأطفال ، كما يمكن استلهام العناصر من رسوم الأطفال أنفسهم حيث البساطة فى المفردات مع تلقائية التعبير .

٤ـ يفضل استخدام الألوان الأساسية (الأحمر ـ الأصفر ـ الأزرق) واللونين الأخضر والبرتقالى على أن تكون زاهية عالية التشبع تبعث البهجة والسرور فى نفسية الطفل.

٥ـ ويتراوح عدد الألوان المناسبة غالباً ما بين ثلاثة وخمسة حتى يستوعبها الطفل

٦ـ بالنسبة للملمس فإن أقمشة الأطفال إما أن تخلو من الملمس أو يستخدم الملمس عن طريق الوحدات الصغيرة الموزعة على ملابسهم وخاصة ملابس الأطفال الداخلية ولكن بأسلوب بسيط يتناسب مع إدراك الطفل.

٧ـ هذا وتختلف الوحدات المستخدمة وألوانها وأسلوب صياغتها فى التصميم تبعاً للشرائح العمرية للطفل فمثلاً فى الأطفال حتى سنتين يراعى استخدام الألوان الباستيل الهادئة لتوفير الراحة لعين الطفل ، بينما تزداد قوة الألوان كلما ازدادت المرحلة العمرية فيما بعد لتجذب إنتباه الطفل.

٨ـ بالنسبة لأقمشة المعلقات والستائر يجب أن يتسم التصميم بالابتكار والتناسب مع حجم المكان وحجم وشكل النوافذ.

---

[1] سهير عثمان ، مرجع سابق ، ص ٢ .

الوسائل التطبيقية

فى عصر يموج بالثورات العلمية ، والتكنولوجية كان لابد أن يزخــر مجــال طباعة المنسوجات بتطورات هامة ، تواكب هذا التقدم العلمى والتكنولوجى.

ومن أهم الاتجاهات الحديثة المستخدمة فى هذا المجــال اســتخدام الكمبيوتــر بهدف الحصول على سرعة ، ودقة الأداء المطلوبين . إذ ترتقــى صناعــة طباعــة المنسوجات فى ظل الإبداعات الفنية والتكنولوجية.

وسوف تركز الدارسة على مجالين هامين لاستخدام الكمبيوتر وهمــا مجــال ابتكار تصميمات باستخدام الكمبيوتــر (.Computer Aid Design (C.A.D ، ومجال طباعة التصميمات على الخامات النسجية المختلفة بإستخدام الكمبيوتر .

فمن أكبر انجازات الكمبيوتر الطباعة باستخدام ماكينــة ENCAD ، والتــى أنتج منها أنواع عديدة بعروض مختلفة ، لطباعة خامات فى صــورة رول (Roll) ، أو بعروض مفرودة.

إلا أن النوع الذى صمم خصيصاً لطباعة المنسوجات هو ENCAD 1500 Tx ، والذى يمكنه طباعة أقمشة بعروض ١٥٠ سم . وتقــدم شــركة ENCAD أقمشة مختلفة مجهزة إذ تغطى بطبقة من الورق مزودة بمادة لاصقــة ، لضمــان أن يبقى القماش مفرود العرض أثناء الطباعة . ولا تترك المادة اللاصقــة أثــر علــى القماش بعد إزالتها ، ولا تحتاج الخامة عمليات تجهيز أولية أو تكميلية ، كمــا تقــدم شركة ENCAD أحبار خاصة للطباعة فى عبوات سعة ٥٠٠ مل مكونة من الألــوان الأساسية (الأسود ـــ الأصفر ـــ الأحمر ـــ الأزرق) . وتتــم الطباعــة مــن خــلال فوهات ذات خراطيم لكل لون ، وتتميز الأحبار بسرعة جفافها ، وأن حجم الماكينــة مناسب لأن تكون فى مرسم ، كما يمكنها أن تقدم إنتاج مستمر حيــث تطبــع يــاردة (٩١سم) بعرض ١,٥ متر فى ١٣ دقيقة.

كما تقدم الشركة برنامج يمكن من خلاله عمــل التكــرار بســهولة ، وكذلــك تأثيرات لونية ، كما يمكن أقلمة الألوان مع نوع الخامة فلا نحتــاج لتعديــل الألــوان طبقا لنوع الخامة (حيث تختلف درجة امتصاص الخامات) ، كما تعــرض الشــركة ورق من (الكانفس) Canvas الذى يمكن الطباعة عليه بجودة عالية ، إذ تســتخدم[1]

---

[1]) الكتالوج الخاص بماكينة الطباعة الرقمية ENCAD ، ص٢ .

ماكينة الطباعة فى أغراض مختلفة كطباعة الإعلانات ـ الصـور ـ الملصقـات ، والماكينة مزودة باسطوانتين إحداهما لوضع القماش الغير مطبوع ، والأخـرى للـف القماش المطبوع.

أهم مميزات ماكينة ENCAD :

١ـ الحصول على أقمشة مطبوعة بسرعة فائقة.
٢ـ الحصول على ألوان زاهية ومطابقة لألوان التصميم.
٣ـ انخفاض التكلفة.
٤ـ الماكينة موصلة ببرامج الطباعة بالتكرار مـع تعديـل الألـوان مثـل برنـامج Fashion Studios.
٥ـ إمكانية الطباعة بمقاسات متعددة فيمكن تكبير أو تصغير التصميم (مـع الحفـاظ على شكل التصميم) سواء عن طريق التكبير بنسبة معينـة ، أو إلـى مقاسـات معينة.
٦ـ إمكانية اخراج التصميمات بتكرارات متنوعة كالرباعى أو الثلاثى مثلاً ، وكذلـك تعديل نوع التصميم .
٧ـ إمكانية الرؤية المسبقة لشكل التصميم المطبوع على الشاشة أولاً قبل الطباعة.
٨ـ إمكانية الطباعة على خامات متنوعة.

مواصفات الماكينة :

ـ تكنولوجيا الطباعة : Thermal Inkjet حبر حرارى.
ـ الألوان : أحبار CMYK (أزرق Cyan ، أسود Black ، أصفـر Yellow ، أحمر Magenta) ومزجها للحصول على الألوان المختلفة.
ـ نظام التحبير : مستودع ذو ثقوب رفيعة سعته ٥٠٠ ملليمتر لتغذية الألوان.

كفاءة الطباعة :

Printing Resolution : ٣٠٠ نقطة فى البوصة
لغة الطابعة : على هيئة مستحلب EN-RTLHRTZ

الملحقات الأساسية بالماكينة :

ـ ٦ عربات للأحبار ، أربعـة منـها للألـوان الأساسـية أزرق Cyan، أحمـر Magenta ، أصفر Yellow ، أسود Black ، بالإضافة إلى عربتين فارغتين احتياطياً.

ـ أربعة مستودعات سعة كل منها ٥٠٠ مل من الحبر بالألوان الأساسية
ـ عينة من الخامة.
ـ برنامج التصميم المستخدم :

إمكانية العمل مع برامج ماك Mac (وفى هذه الحالة تستخدم طابعة 405 Print Server).

نظام الشبابيك NT Windows NT, Window 95 مع إمكانية الطباعة بتكرارات متعددة ، وتعمل مع ملفات ذات فورمات Post Script TM, Tiff, EPS, JPEG فى برامج التصميم والجرافيك المختلفة.

أبعاد الماكينة :

الارتفاع : ١١٢ سم
العرض : ٢٤ سم
العمق : ٧١ سم

أوزان أجزاء الماكينة :

وزن مجموعة الأجزاء : ٦٨,١ جم
حمولة الرأس : ٦١ كجم
حمولة القائم : ٣٤ كجم

مقاسات رول الطباعة :

العرض : من ٦١ سم إلى ١٥٢ سم
أقصى قطر : ١٥ سم
أقصى وزن : ٢٧ كجم
أطراف الطباعة : ٥ مم لكل طرف (حافة).

الخامات المستخدمة :

أقمشة قطنية ـ أقمشة الجرسيه ـ الأقطان الثقيلة ـ أقمشة الريب.
أقمشة الكريب جورجيت ـ ألياف البولى استر.

الحلول التشكيلية للدارسة باستخدام برنامجى
Adope Photoshop , Vision

إن الدراسة التاريخية التى تناولت فيها الدارسة تاريخ الفن التجريدى فى فنون التراث ، وفى العصر الحديث ، وكذلك تناولها لأعمال بعض الفنانين التجريديين العالمين ، والمصريين بالوصف والتحليل ، واستخلاصها لأهم سمات الفن التجريدى ، كل هذه العوامل قد ساهمت فى تشبع وجدان الدارسة بالفن التجريدى ، وتأثرها ، واستفادتها من الأعمال الفنية للفنانين التجريديين العالميين ، والمصريين من الرواد ، والشباب.

وعندما شرعت الدارسة فى عمل الحلول التشكيلية ، اختارت العديد من العناصر النباتية ، والحيوانية ، وتم إدخالها إلى الكمبيوتر بشكلها الطبيعى عن طريق وحدة الإدخال Scanner [1] لهذه العناصر ؛ فى حين أن بعض العناصر مثل الوردة الهندسية ، أو البجعة الهندسية تم عمل دراسة بالقلم الحبر ، وتجريد العنصر بأسلوب هندسى أولاً ، ثم إدخال العنصر بشكله الطبيعى والهندسى معاً إلى الكمبيوتر ؛ لاستخدامهما معاً ، أو كل على حدة فى ابتكار تصميمات تناسب الأغراض الوظيفية المختلفة.

وقد حرصت الدراسة فى بعض هذه التصميمات أن تكون عناصرها مجردة ، وفى بعضها الأخر أن تكون عناصرها بالشكل الطبيعى ، توافقاً مع الأسلوب التجريدى الذى يقوم على تطور الشكل التجريدى من الشكل الطبيعى ، لذا فأحياناً ما يبدو الشكل الطبيعى وأحياناً المجرد ، وكثيراً ما يجتمعان معاً ؛ لإحداث التنوع من ناحية ولمحاولة الجمع بين جماليات الشكل الطبيعى ، والمجرد من ناحية أخرى.

ويبدو أثر استخدام الحاسب الآلى (الكمبيوتر) فى أعمال الدارسة فى أسلوب التجريد الذى اتبعته ، والذى حاولت الدارسة من خلاله أن تصل إلى نوع مختلف من التجريد لا يقوم على حذف التفاصيل من العنصر فقط ، وإنما يقوم على إحلال ملامس ، أو تفاصيل أخرى مختلفة تحل محل التفاصيل الأصلية الموجودة فى العنصر ، فتعطيه حسا يختلف عن الحس المعتاد الذى يتركه الشكل الطبيعى.

---

(1)Burger. Peter Duncan, " Interactive Computer Graphics. Functional. Procedural and Device- level method, New- York. 1988. P.3.

وينبغى أن نشير هنا إلى أن عملية التجريد للعناصر كانت تتم أحيانا للعناصر قبل استخدامها فى التصميم ، وأحيانا أخرى بعد دمجها فى التصميم حيث أن طبيعة التصميم هى التى تفرض نوع التجريد الذى سيتم لعناصر التصميم.

خطوات استحداث الحلول التشكيلية للباحثة :

أجرت الباحثة الخطوات التالية وذلك باستخدام برنامج (Vision) :

(1) Scanning Process :

عملية إدخال صورة للعناصر إلى الكمبيوتر سواء بالأبيض والأسود (Black/White) ، أو بألوان متعددة (Sharp Millions of Colors) [١] .

(2) Separation **مرحلة الفصل**

وذلك لاختيار عدد الألوان التى يظهر بها العنصر على شاشة الكمبيوتر فى حالة إدخال العنصر بأكثر من لونين.

(3) Drawing **مرحلة الرسم**

لرسم العناصر باستخدام أدوات الرسم المتعددة التى يحويها برنامج Vision مثل :

The continuos line	الخط المستمر (القلم)
Discontinuous line	والخط المتقطع
The Straight line	الخط المستقيم
The Curved Line	والخط المنحنى
The Out line Tool	الخط الخارجى للأشكال
Filling Tool	أداة ملئ مساحة بلون معين
Solid Circle Tool	أداة رسم الدوائر
Square/Reactangular Tool	وأدوات رسم المربعات والمستطيلات

وغيرها من العديد من أدوات الرسم. [٢]

([1]) Henry J.... " Latest Advances in I mage Processing with Cad system. New York. 1995. P.28.

([2])Thomas H... " Computer graphic user's guide." New York. 1986. P.65.

(3) Designing

وهى مرحلة التصميم حيث يتم اختيار مساحة محـــددة للتصميـــم مـــن قائمـــة Image خاصية Image size ، ثم نقل العناصر المختلفة إليـــها عـــن طريـــق أداة Brush Tool وتوزيعها فى أوضاع مختلفة بواسطة الأداة The Brush Rotation Tool فى تصميمات تناسب الأغراض الوظيفية المختلفة مـــن أقمشـــة المعلقـــات ، والمفروشات ، والسيدات ، والأطفال.

فمثلا فى حالة الأقمشة المستمرة كالســـيدات ، أو المفروشـــات ، أو الأطفـــال يراعى تكرار التصميم فى تكرار رباعى Straight repeat ، أو ثلاثـــى (vertical half drop or horizonental half drop) وهكذا ، وذلك من قائمـــة Image أداة Repeat ؛ بينما لا نحتاج إلى هذا التكرار فى المعلقات [1]

بعد ذلك يتم إجراء عملية التجريد للعناصر (وقد تكون عمليـــة التجريـــد فـــى مرحلة سابقة كما سبق ذكره) وذلك بإضافـــة ملامـــس للتصميـــم كلـــه ، أو لبعـــض العناصر فى التصميم ، أو لبعض المساحات باســـتخدام أداة The Area Filling with Brush Tool ، أو إضافة ملمس لبعض الألوان فى التصميـــم دون غيرهـــا وذلك يتحقق من خلال أداة The Color Filling with Brush Tool. ثم عمـــل خلفيات مختلفة عن طريق الظل والنور ، أو التدريجات اللونية ، بواسطة air brush tool ، Smear Tool تعمل على ربط عناصر التصميم معا فى وحدة متكاملة. ثـــم عمل (افكار لونية مختلفة) بمجموعات لونية متنوعة عن طريـــق أداة Coloring[2]، وإختيار أنسبها ليطبع به التصميم من قائمة Printing .

هذا بالإضافة إلى استخدام برنـــامج (Photoshope) فـــى الحصـــول علـــى تأثيرات ، وملامس متعددة. فكانت الداسة تقوم برسم الوحـــدات باســـتخدام برنـــامج Vision ثم الانتقال إلى برنامج (Photoshope) ؛ للإستفادة من التأثيرات الموجـودة به والتى تتناسب مع روح التصميم ، ثم العودة إلى برنامج Vision مرة أخـــرى ؛ لاكمال مراحل التصميم.

([1]) Holmes . Jason. "Textile computer system . Manchester. England . 1993 . P. 55

(2) Iwata K.," Designing palette colors in computer System . "Tokyo. Japan. 1994 .. P.73 .

الفكرة التصميمية رقم (١) :

عند ابتكار الدراسة لهذا التصميم نجد أن الدراسة قد صممته ليصلح كمعلق ، ومن شواهد ذلك استخدامها لشكل رئيسى عبارة عن شكل الطاووس الطبيعى ، مع ابتكار شكل بيضاوى مستوحى من ذيل الطاووس ؛ ليتم ترديد هذا الشكل على هيئة قبة تعلو الطاووس بتداخلات متنوعة بحيث تخفى بعض أجزاء من الطاووس .

وبالنسبة للخلفية فهى عبارة عن تقسيمات هندسية نشأت عن مجموعة من الخطوط المائلة المتعامدة التى تحصر بينها تدريجات بألوان متعددة . ومما ساهم فى ربط الشكل بالخلفية استخدام تلك الخطوط المائلة والمتعامدة الموجودة فى الخلفية على شكل الطاووس .

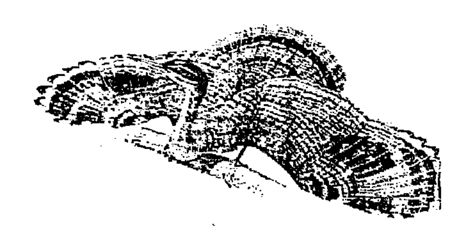
وقد جمع هذا التصميم بين مجموعة من الألوان الساخنة كالأحمر والأصفر والباردة كالأزرق ، والمحايدة كالأبيض والأسود وذلك بالنسب الآتية : الأحمر ١٠% تقريبا ، الأصفر ١٥% تقريبا ، البرتقالى ١٠% تقريبا ، الأزرق ١٥% تقريبا . الوردى ١٥% تقريبا ، الأسود ١٥% تقريبا ، الرمادى ١٠%تقريبا ، الأبيض ١٠% تقريبا .

وقد ساهمت التدريجات اللونية المتنوعة فى تحقيق الظل والنور مثل التدريج من الأسود إلي الأزرق ، أو التدريج من الأزرق إلي الوردى وهكذا.

وبالنسبة للملمس فقد تحقق من خلال التفاصيل الدقيقة الموجودة فى الطاووس والأشكال المستوحاة منه من ناحية ، ومن التدريجات اللونية فى الأشكال الهندسية ، والخطوط فى الخلفية ، أو التى على الأشكال من ناحية أخرى .

ويبرز هنا دور الكمبيوتر فى تحقيق تلك الملامس والتدريجات اللونية المتعددة التى يزخر بها التصميم .

ويتضح هنا تأثر الدراسة بالفنان " فان دويسبرج " كما فى شكل (٤٥) بعنوان " تكوين مضاد فى عشوائية " وذلك فى استخدام الخطوط الهندسية المائلة والمتعامدة كما يتضح تأثرها بالفنان " عبد الرحمن النشار " كما فى شكل (٥١) بعنوان " علاقات عضوية وهندسية " ، وذلك فى اعتماد بنائية هذا العمل للفنان النشار على الخطوط الهندسية المائلة وهذا ما تأثرت به الدارسة فى هذا التصميم .



شكل الطاووس الطبيعى المستخدم فى ابتكار التصميم .



الفكرة التصميمية رقم (١)

تصميم معلق من شكل الطاووس مع ترديـــد بعـــض
أشكال منه كالذيل والجناحين لإعطاءه شكلاً مميزاً .

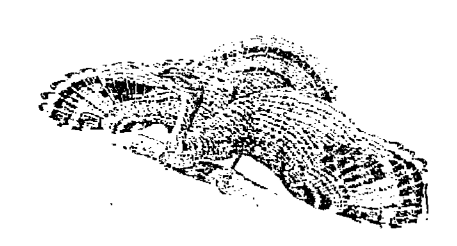
الفكرة التصميمية رقم (٢) :

عند تأمل هذا التصميم نجد أن الدارسة قد ابتكرته ليصلح لأقمشة السيدات ؛ لذلك اعتمدت على شكلين عضويين هما الطاووس ، والزهرة بمساحات مناسبة لأقمشة السيدات ، فنجد أن الدارسة قد وزعت الطاووس في أوضاع مائلة ، وفي اتجاهات مختلفة عن طريق الانعكاس الأفقي والرأسي ، ينتج من هذا التوزيع شكلان أساسيان في الخلفية تتوسطهما الزهرة الموزعة في أوضاع مائلة ، وفي اتجاهات مختلفة بنفس الطريقة الموزع بها الطاووس ، كل هذا في تكرار رباعي ؛ (Straight) ليعطي الاحساس بالشرائط الأفقية المستمرة التي عادة ما تتناسب مع أقمشة السيدات .

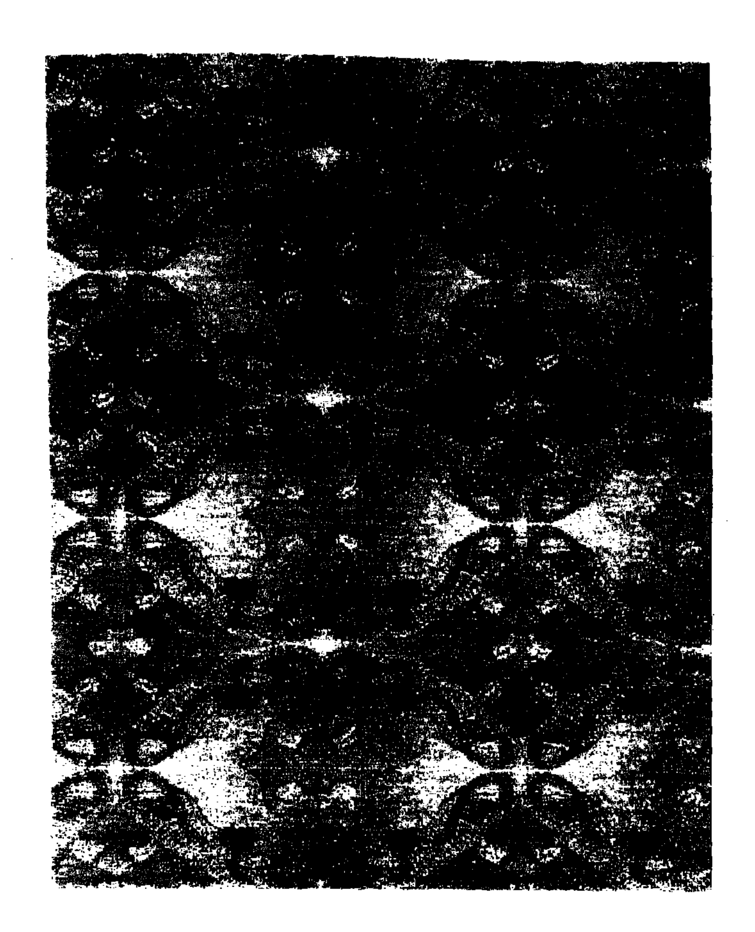
ويلاحظ أنه وإن كانت مساحة الوحدات ثابتة في هذا التصميم إلا أن تلاقي هذه الأشكال قد نتج عنه أشكالاً متنوعة بمساحات مختلفة .

وترى الدارسة أن اللون قد لعب أكثر من دور في هذا التصميم ، فمن ناحية أنه أشاع التناغم في التصميم والذى نشأ عن اختلاف النغمات التي يعزفها التدريج من الأحمر إلي الوردى عن النغمات التي يعزفها التدريج من الأزرق إلي الأصفر ، ومن ناحية أخرى أن الألوان المستخدمة في الخلفية هي نفس ألوان الأشكال مما ساعد على ربط الشكل بالخلفية . وقد وزعت الدارسة الألوان في هذا التصميم بالنسب الآتية : الأحمر ٢٠% تقريباً ، الوردى ١٥% تقريبا ، الأزرق ١٥% تقريبا ، الأصفر ٢٠% تقريباً ، البرتقالي ١٠% تقريباً ، السود ٥% تقريباً ، الأخضر ٥% تفريباً ، الأبيض ١٠% تقريباً .

ويلاحظ أن الإضاءة في هذا العمل تنبع أولاً من الومضات التي أحدثها اللون الأصفر في مناطق التقاء الأربع اتجاهات التي يتخذها الطاووس في هذا التصميم ، وثانيا : من الإضاءة المتوسطة الناشئة عن التدريج من الأزرق إلي الأصفر ،وثالثاً : من الإضاءة الخافته في اللون الوردى الناشئة عن التدريج من الأحمر إلي الوردى . ويلاحظ أن الإضاءة تظهر على جانبي شكلي الخلفية الأساسيين ،وكلما اتجهنا إلي الداخل نجد الإحساس بالظل ؛ مما يساعد على اعطاء العمق المطلوب لهذه الأشكال . وبالنسبة للملمس فقد اهتمت به الدارسة ، لإضفاء الاحساس بالرقة المستحب غالبا في أقمشة السيدات . فنلاحظ أنه هنا قد ساهم في إعطاء الطاووس شكلا جديدا نشأ عن الجمع بين خطوط الملمس المستقيمة الأفقية والرأسية من جهة ،وبين بعض تفاصيل الطاووس الطبيعية من جهة أخرى . كذلك فإن الملمس ساعد على دمج الزهور في هذا التصميم عن طريق إعطاء الشكل الناتج

شكل الطاووس الطبيعى بالإضافة إلي الزهرة الطبيعية .



الفكرة التسميمية رقم (٢)

تصميم أقمشة سيدات من عنصرى الطاووس والزهرة .
ويلاحظ هنا توزيع الوحدات عن طريق التماثل (symmetric)
مع استخدام التدريجات اللونية المتنوعة .

الزهور نفس الملمس الهندسى الموجود فى الطاووس . وهنا يظهر دور الكمبيوتر فىتوفير الامكانيات المختلفة سواء من حيث ابتكار هذا الملمس ، وتوزيعه فى مناطق مختلفة من التصميم بدقة متناهية ، أو من حيث الحصول على التدريجات اللونية ذات الألوان المختلفة ..ويظهر هنا تأثر الدراسة بالفنان كاندنسكى كما فى شكل (٢٠) بعنوان " ارتجال " وذلك فى استخدام التدريجات اللونية المختلفة ، كما يظهر تأثرها بالفنان أيمن السمرى فى استخدام الأشكال بصورة مائلة ومتقابلة كما فى شكل (٥٥) بعنوان من " ذكريات الطفولة " .

الفكرة التصميمية رقم (٢) :

بتأمل هذا التصميم نجد أن الدارسة قد ابتكرته ليصلح لأقمشة المفروشات، واعتمدت فى ذلك على الأشكال الطبيعية المتمثلة فى الطاووس ومجموعة من الزهور والأغصان ، واستخدمتها الدارسة بمساحات مختلفة ، بحيث تتسنى رؤية الأشكال ذات المساحات الكبيرة من بعد ،ورؤية المساحات الأصغر عند الاقتراب من التصميم . ويتضح فى هذا التصميم تنوع توزيع الوحدات فى اتجاهات مختلفة سواء بالنسبة لشكل الطاووس ، أو الزهور والاغصان . مع ملاحظة أن الدارسة وزعت الاغصان فى أقلام رأسية ، تتنوع مساحتها بتنوع مساحات الزهور والأغصان . كذلك بالنظر إلي هذا العمل نجد أن الدارسة قد استخدمت الأغصان الطبيعية القوسية الشكل فى تقاطعات مختلفة للإيحاء بتقاطع الأقواس الهندسية مع بعضها البعض

ولا يبدو فى هذا العمل تميز الشكل عن الخلفية نظرا لاستخدام الملمس الناشئ عن تقاطع الخطوط الأفقية والراسية الغير منتظمة على الأشكال والخلفية معا. ويلاحظ عدم انتظام هذه الخطوط لتتلاءم مع ليونة الأشكال الطبيعية ، كذلك فقد حفلت هذه الخطوط بالتدريجات اللونية من الأسود إلى ألوان الخلفية المختلفة وترى الدراسة أن توزيع الألوان فى الخلفية قد أدى إلى اعطاء مناطق من الظل والنور حيث نجد مناطق ذات اضاءة عالية ومناطق أخرى أقل اضاءة ومناطق مظلمة هذا وقد وزعت الدراسة الألوان فى هذا التصميم بالنسب الآتية الأخضر ١٥% تقريبا ، الأحمر ١٠% تقريبا ، الأصفر ٢% تقريبا ، البنى ٢٠% تقريبا ، الأسود ١٥% تقريبا . الرمادى ١٥% تقريبا .

ويتضح هنا دور الكمبيوتر فى تحقيق تلك الملامس المتنوعة والتدريجات اللونية المختلفة

ويتضح تأثر الدراسة فى هذا التصميم بالفنان "موندريان " كما فى شكل (٤٠) بعنوان "بوجى ووجى " وذلك فى استخدام الخطوط الأفقية والرأسية المتعامدة



شكل الطاووس الطبيعى بالإضافة إلي الزهرة الطبيعية .



الفكرة التصميمية رقم (٢)

تصميم أقمشة مفروشات من عنصرى الطاووس و الزهور حيث استخدمتهما الدارسة بمساحات متنوعة .

كما يتضح تأثرها بالفنان "أحمد عبد الغني " كما فى شكل (٥٨) بعنـوان "السـيمفونية التاسعة – بيتهوفن – الحركة الرابعة "وذلك فى اسـتخدام التدريجـات اللونيـة مـن الألوان المختلفة .

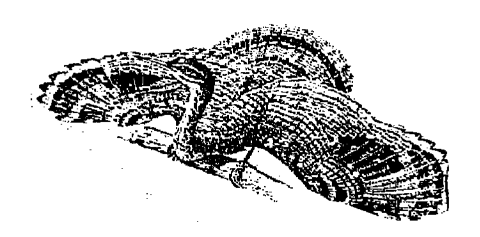
الفكرة التصميمية رقم (٤) :

بالنظر إلى هذا العمل نجـد أن الدارسـة قـد صممتـه ليصلـح الأقمشـة المفروشات ، لذلك فإنها وإن اعتمدت على شكل طبيعى وهو الطاووس ، إلا أنها قـد تناولت بعض التفاصيل الداخلية على جناح الطاووس بطريقة تجريديـة وذلـك عـن طريق أخذ شريط رأسى من الزخارف الموجودة على جناح الطـاووس ، وتكرارهـا بامكانيات الكمبيوتر فى تكرار رباعى ؛ ليعطى شكل الشرائط الزخرفية الأفقية التـى تشبه تلك الشرائط الموجودة فى فنون التراث ، و التى عادة ما تتناسب مـع أقمشـة المفروشات . ويلاحظ هنا توزيع هذه الزخارف أو الوحدات فى اتجاهات رأسـية أو مائلة ، مع تنوع مساحة هذه الوحدات ، ومساحة الشرائط الأفقية التى تحتويها

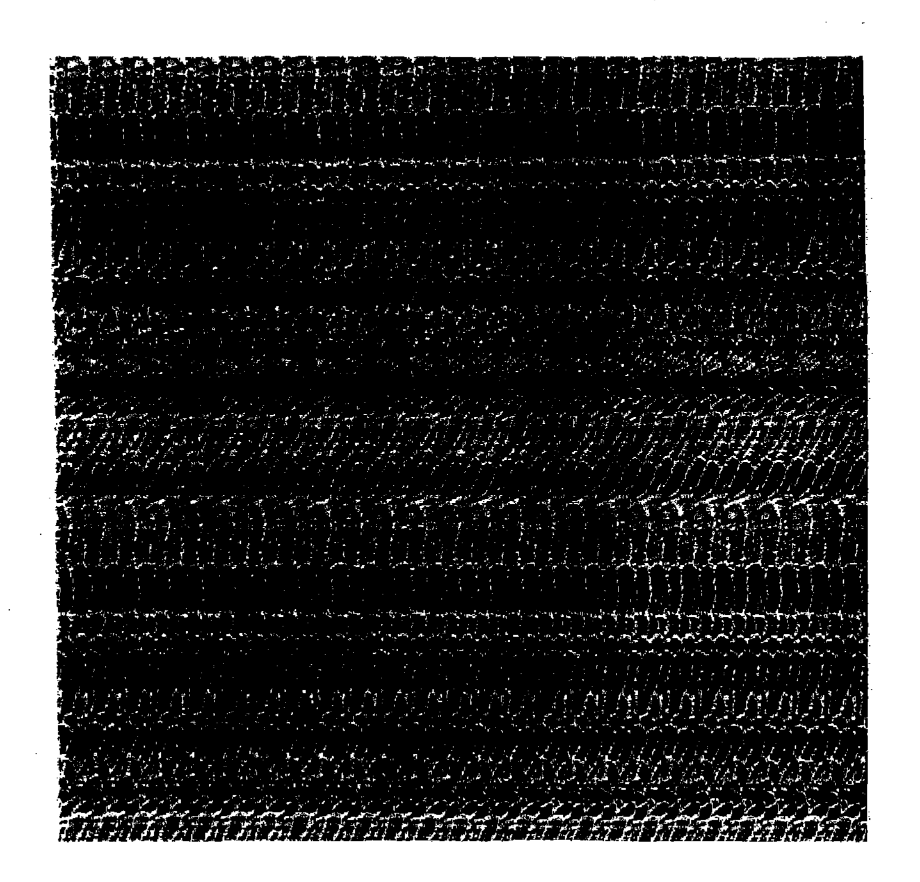
كما يلاحظ فى هذا التصميم عدم تميز الأشكال عـن الخلفيـة ، وذلـك لأن الأشكال تشغل كل مساحة التصميم . هذا ويجمع هذا التصميم بيـن مجموعـة مـن الألوان الساخنة والباردة والمحايدة ؛ لتكون منظومـة لونيـة غنيـة تلائـم أقمشـة المفروشات وقد جاء توزيع الألوان فى هذا التصميم بالنسب الآتيـة : الأحمـر ٥% تقريبا ، الأصفر ١٥% تقريبا) البرتقـالى ٥% تقريبـا ، الأصفـر ٢٠% تقريبـا ، الوردى ١٠% تقريبا ، الأسود ٢٠% تقريباً ، الرمادى ٥% تقريباً ، الأبيـض ٢٠% تقريباً . ويبدو هنا بجلاء دور الملمس الذى يتنوع من شريط زخرفـى لآخـر ممـا ساعد على إعطاء الإحساس بالغائر والبـارز ؛ نتيجـة لاختـلاف توزيـع الألـوان والملامس.

ويتضح هنا تأثر الدارسة بالفنان "فيكتور فاساريللى" كمـا فـى شـكل (٤٦) بعنوان " أشكال " وذلك فى استخدام الخطوط البيضاء على أرضية ملونة .

كما يبدو تأثرها بالفنان صلاح طاهر كما فى لـوحـتـه، بعنـوان تجريـد حيث استخدام الملامس الموزعة فى اتجاه أفقى أيضاً .



عنصر الطاووس وقد تناولت الدارسة بعض التفاصيل الموجودة على جناحه .



الفكرة التصميمية رقم (٤)

تصميم أقمشة مفروشـــــات مســـتوحى مـــن بعــض التفاصيل الموجودة على جناح الطاووس حيث تناولتها الدارسة بطريقة تجريدية .

الفكرة التصميمية رقم (٥) :

صممت الدارسة هذا العمل ليصلح كمعلق ،ولذلك استخدمت شكلا رئيسيا يحتل صدارة اللوحة تمثله العلاقة الناشئة عن الحوار بين البجعتين ،ويكمل بنائية هذا العمل فرعا الزهور على جانبي البجعتين .

أما الخلفية فهي عبارة عن أشكال هندسية مكونة من مجموعة من المربعات والمستطيلات المختلفة المساحات والاتجاهات ؛ لتساعد على إبراز الأشكال الرئيسية في هذا المعلق .

بالنسبة للألوان فنلاحظ أن اللون قد لعب دورا في ربط الأشكال بالخلفية ، عن طريق توزيع نفس ألوان الأشكال في الخلفية ويلاحظ أن الألوان في هذا العمل قد وزعت في أشكال مختلفة المساحات ، مع تركيز الألوان القاتمة في بعض المستطيلات ، والألوان الفاتحة في البعض لآخر . وذلك بالنسب التالية : الأحمر ١٥% تقريبا ، البني ١٠% تقريبا ، الأصفر ٢٠% تقريبا ، البرتقالي ١٥% تقريبا ، الأخضر الفاتح ١٥% تقريبا ، الأخضر الغامق ١٠% تقريبا ، الأبيض ١٥% تقريبا

أما الملمس فقد اعتمد على شبكة من الخطوط الأفقية والرأسية المتعامدة على كل التصميم ؛ مما أسهم في ربط الأشكال بالخلفية ، أيضا اعتمد الملمس على توزيع الألوان في مساحات صغيرة في الأشكال الهندسية بالخلفية والتي عملت كنغمات يتردد شدوها في التصميم لتعطيه التناغم المطلوب .

ويظهر هنا دور الكمبيوتر في تحقيق الملامس المختلفة التي تتسم بالدقة وتؤثر تأثيرا حيويا في نسيج هذا المعلق .

أما عن تأثر الدارسة في هذا المعلق بالفنان "بول كلى" فإنه يظهر بجلاء في لوحته بعنوان " رسم وتصوير النغمات الموسيقية لآلة الهارب " ، شكل (٤٢) وذلك في تقسيم الخلفية إلى مستطيلات مختلفة المساحات عن طريق الملمس الذي يغطي التصميم كله .

كذلك يبدو تأثرها بالفنان "صلاح طاهر" وذلك في دمج الأشكال العضوية مع الأشكال والملامس الهندسية في نفس العمل وذلك كما في شكل (٤٨) بعنوان "سيمفونية " .



شكل طبيعي لبجعتين بالإضافة إلي مجموعة من الزهور .



الفكرة التصميمية رقم (٥)

تصميم معلق من البجع والزهور حيث تحتل هذه العناصر صدارة اللوحة ، بينما الخلفية عبارة عن أشكال هندسية ناشئة عن العلاقة بين الخطوط الأفقية الرأسية المتعامدة .

الفكرة التصميمية رقم (٦) :

عندما ابتكرت الدارسة هذا التصميم كتصميم يصلح لأقمشة السيدات ، فإنها جمعت بين العناصر الطبيعية ، والهندسية (والتى عادة ما تتناسب مع أقمشة السيدات) . فنجد أن العناصر الطبيعية تتمثل فى البجع والزهور ، أما الأشكال الهندسية فتتمثل فى المربعات والمستطيلات المختلفة المساحات .

ونلاحظ أن بعض الزهور موزعة على شكل قوس أو قبة تعلو البجعتين ، بينما وزعت باقى الزهور على شكل قلم طولى ، ليتحول التصميم إلي أقلام طولية عبارة عن قلم طولى من الزهور فقط ،وقلم آخر من البجعتين والزهور وتقسيمات الأرضية حولهم ، كل هذا فى تصميم موزع ثلاثيا (Half Drop) .

ويلاحظ هنا أن التصميم يجمع بين الألوان الساخنة ،والباردة ، والمحايدة فى منظومة لونية هادئة ترى الدارسة أنها تصلح لأزياء الصباح ، وتتوزع الألوان فى التصميم بالنسب الآتية : الأحمر ٥% تقريبا ، البرتقالى ١٥% تقريبا ، الأكر ١٠% تقريبا ، الأخضر ١٥% تقريبا ، الأزرق ٣٠% تقريبا ، الأبيض ٥% تقريبا الكريم ٢٠% تقريبا . وقد عبرت الدارسة عن البجعتين عن طريق تناول بعض تفاصيلها باللون الأبيض بينما تجاهلت بعض التفاصيل الأخرى عن طريق تناولها بألوان غامقة ، ويبدو فى هذا التصميم أن توزيع الفواتح قد منح التصميم روح التناغم بين المناطق المضيئة والمظلمة .

كذلك فإن الملمس القائم على الخطوط الأفقية والرأسية المتعامدة قد خلق نوعا من الشرائط القاتمة والفاتحه فى التصميم ، عن طريق تباعد هذه الخطوط عن بعضها أحيانا ، وتقاربها أحيانا أخرى . ويبدو أثر الكمبيوتر فى هذا التصميم فى ابتكار ملمس جديد يحاكى التأثيرات النسجية المتنوعة والتى عادة ما تستحب فى أقمشة السيدات .

ويبدو هنا تأثر الدارسة بالفنان "بول كلى" كمان شكل (٢٤) بعنوان "رسم وتصوير النغمات الموسيقية لآلة الهارب " وذلك فى استخدام الملمس فى التصميم كما يبدو تأثرها بالفنان "صلاح طاهر" كما فى شكل (٤٨) ، بعنوان "سيمفونية" وذلك فى توزيع الزهور على شكل أقواس .



شكل طبيعى لبجعتين بالإضافة إلي مجموعة من الزهور .



الفكرة التصميمية رقم (٩)

تصميم أقمشة سيدات بجمع بين العناصر الطبيعية كالبجع والزهور ، والعناصر الهندسية كالمربعات والمستطيلات والخطوط الأفقية الرأسية المتعامدة .

الفكرة التصميمية رقم (٧) :

بتأمل هذا التصميم نجد أن الدارسة قد ابتكرته ليصلح لأقمشة المفروشات ، ومن شواهد ذلك استخدامها لأشكال طبيعية مثل شكل البجعة والزهور في صورة هندسية مجردة ، حيث وزعت الدارسة البجع المجرد هندسيا عن طريق التماثل والانعكاس في اتجاهات مائلة ومتقابلة باستخدام التكرار الرباعي ؛ لتعطي أشكالا توحي بالتوالد والاستمرارية ، شأنها في ذلك شأن فنون التراث كالفن الإسلامي ، التي عادة ما تكون من أكثر الفنون المستحبة في تصميم أقمشة المفروشات .

ويلاحظ في هذا التصميم أنه وإن كانت الوحدات بمساحات ثابتة إلا أنها قد خلقت نتيجة لتلاقيها أشكالا بمساحات متنوعة في الخلفية ، وعن دور الزهور في هذا التصميم نقول أنها عملت على الربط بين وحدات البجع تارة ، كما عملت على ملئ الفراغ في الشكل المعين الناتج عن تلاقي البجع المائل بالتماثل والانعكاس .

وعلى حين استخدمت الدارسة الألوان المصمته في الأشكال فإننا نجد أن الخلفية تزخر بالتدريجات اللونية بألوان أكثر تشبعا وقتامة من ألوان الأشكال ، لتعطي الخلفية العمق المطلوب ، ولتعطي الإحساس بالظل والنور حيث التدرج من الأغمق إلي الأفتح مثل التدريج من البني إلي الأصفر وقد جاء توزيع الألوان هنا بالنسب التالية : البني ١٠% تقريبا ، البرتقالي الغامق ٣٠% تقريبا ، البرتقالي الفاتح ١٠% تقريبا ، الأخضر ١٠% تقريبا ، الأصفر ١٠% تقريبا ، البنفسجي ١٠% تقريبا ، الأبيض ٢٠% تقريبا .

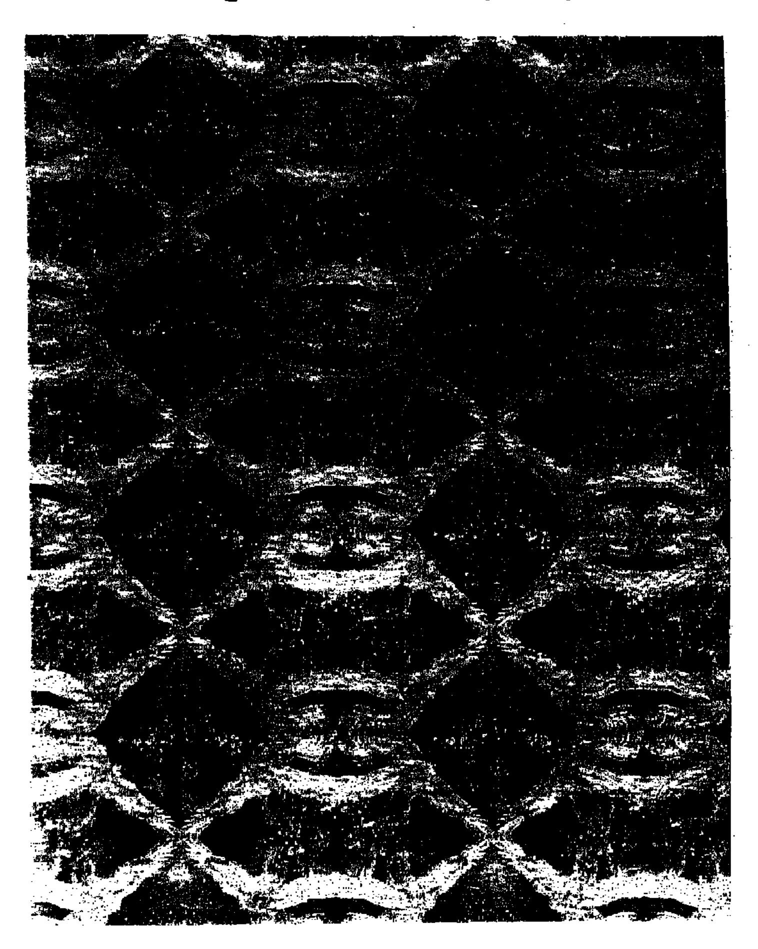
أما الملمس في هذا التصميم فقد نشأ عن استخدام الدارسة للتدريجات اللونية بأسلوب مبتكر كان للكمبيوتر دور هام في ابتكاره ، حيث قامت الدارسة بعمل التدريج اللوني المطلوب ، ثم تكبيره ، ثم عمل تدريج ثاني على التدريج الأول ، ليعطي هذا الملمس الجديد .

ويبدو تأثر الدارسة في هذا التصميم بالفنان " كاندنسكي " كما في شكل (٢٢) ، بعنوان " تكوين بالأبيض" ، وذلك في توزيع الخطوط المائلة في اتجاهات متقابلة .

كما يبدو وتأثرها بالفنانة " جاذبية سري " ، وذلك في توزيع الخطوط المائلة أيضا في اتجاهات متقابلة كما في شكل (٤٩) "بدون عنوان" .



شكلان يمثلان البجعة بشكلها الطبيعى والمجرد .



الفكرة التصميمية رقم (٧)

تصميم أقمشة مفروشات من البجع فى صورة هندسية مجردة عن طريق التماثل، لتعطى أشكال توحى بالتوالد والاستمرارية .

الفكرة التصميمية رقم (٨) :

فى ابتكار الدارسة لتصميم هذا المعلق عمدت إلي استخدام شكل رئيسى عبارة عن البجع المجرد ذى المساحات المتنوعة ، والذى يحتل صدارة اللوحة .

ويلاحظ هنا أن التجريد فى شكل البجع قد نشأ عن حذف بعض التفاصيل من البجع ، وإحلال بعض الخطوط المائلة الغير منتظمة محلها .

أما الخلفية فهى عبارة عن خلفية من الكاروة الناشئ عن الملامس ذات الاتجاهات الأفقية ،والرأسية المتعامدة ، تتوزع عليها الخطوط المائلة المتقطعة فى اتجاه مناقض لاتجاه نفس هذه الخطوط التى على البجع . هذا وقد عمل تتابع اللون الأخضر الغامق مع الأصفر الفاتح إلى احداث نوع من الترديد فى الخلفية .

وبالنسبة للألوان فقد جمع هذا التصميم بين الألوان الساخنة كالأحمر والبرتقالى ، وبين الألوان الباردة كالأخضر ، وبين الألوان المحايدة كالأبيض ،وقد توزعت الألوان فى هذا التصميم بالنسب الآتية : الأحمر ٢٠% تقريبا ، الأصفر ٣٠% تقريبا ، الأخضر ٢٥% تقريبا ، الأبيض ٢٥% تقريبا .

ويظهر بجلاء دور الملمس فى هذا العمل فى تصميم الخلفية ، وفى ربط الأشكال بها ، عن طريق استخدام ملمس الخطوط المائلة المتدرجة التى فى الخلفية على الأشكال ، أيضا فإن الخطوط المائلة الغير منتظمة قد عملت على إثراء البجع بإعطاءه شكلا مبتكرا .

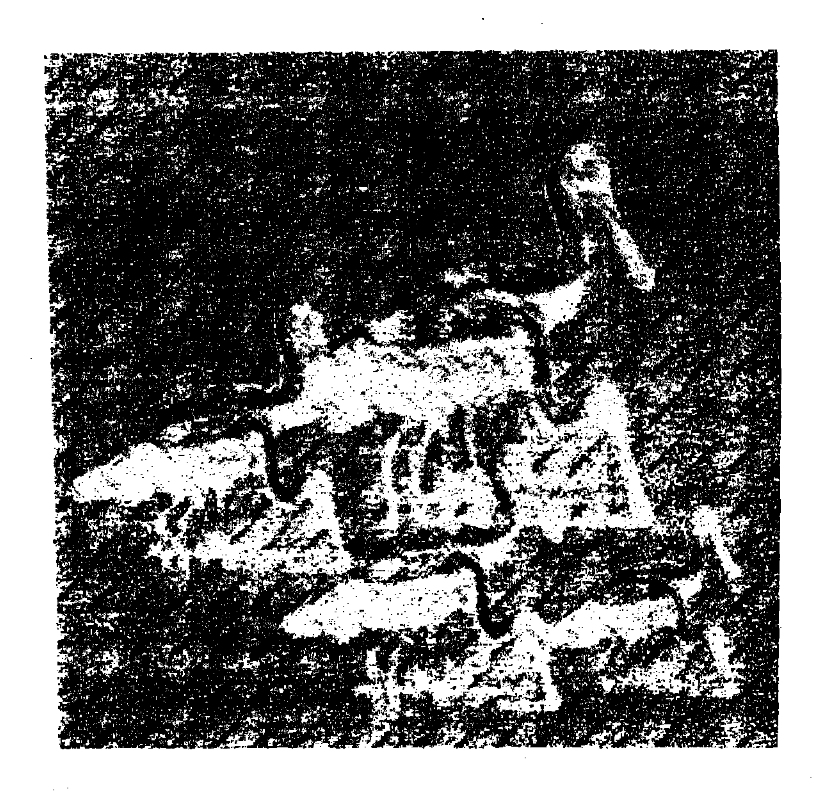
ويتضح هنا دور الكمبيوتر فى ابتكار كل هذه التأثيرات التى خدمت التصميم كمعلق ، سواء من حيث إثراء الخلفية ، أو التجريد فى الأشكال .

ويبدو هنا تأثر الدارسة بالفنان "موند ريان " كما فى شكل (٤٠) ، بعنوان " بوجى ووجى " ، وذلك فى توزيع الخطوط الأفقية ،والرأسية والتى استخدمتها الدارسة فى الخلفية .

كما يبدو تأثرها فى هذا العمل بالفنان " وليم بازيوتز " كما فى شكل (٣٢) ، بعنوان " القزم " ، وذلك فى وجود شكل رئيسى يأخذ ملامس بألوان مختلفة .



الشكل الطبيعى لعنصر البجع



الفكرة التصميمية رقم (٨)

تصميم معلق من البجع الذى استخدم بشكل تجريـــدى عن طريق إحلال الخطوط المائلة محل بعض التفاصيل الأصلية فى البجـــع . أمـــا الخلفية فهى عبارة عن خطوط هندسية حافلة بالملامس .

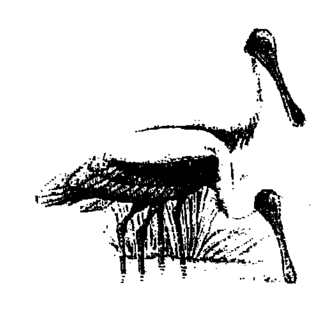
الفكرة التصميمية رقم (٩) :

عندما ابتكرت الدارسة هذا التصميم ليصلح كأقمشة مفروشات أطفال راعت في ذلك بساطة الوحدات المتمثلة فى شكل البجعة الطبيعى ، أو شكلها المجرد ،والذى لا يعدو التجريد فيه عن إحلال بعض الدوائر المنتظمة محل بعض التفاصيل الأصلية للبجعة ليناسب ذلك إدراك الأطفال ، ووزعت تلك الوحدات المختلفة المساحات فى خطوط مائلة ،وفى اتجاهات مختلفة ، كل ذلك فى تكرار رباعى بسيط .

أما الخلفية فجاءت بسيطة عبارة عن بقع لونية ذات ألوان زاهية كالأحمر ،والأصفر . ويلاحظ أن توزيع الألوان فى هذا التصميم جاء بالنسب الآتية : الأحمر ١٠% تقريبا ، الأصفر ١٠% تقريبا ، الوردى ٥% تقريبا ، اللبنى ٥% تقريبا ، الأسود ٥٠% تقريبا ، الأبيض ٢٠% تقريبا وبالنسبة للإضاءة فقد تحققت عن طريق بعض البقع اللونية فى الخلفية ،والتى عملت كومضات ؛ نظرا لكونها فاتحة على أرضية قاتمة .

أما الملمس فقد نبع فى هذا التصميم من الدوائر المنتظمة فى أشكال البجع ، كذلك نبع من البقع اللونية فى الخلفية . ويبدو هنا دور الكمبيوتر فى تحقيق تلك الملامس المختلفة الألوان التى يزخر بها التصميم ، والتى أسهمت فى ثرائه .

ويبدو تأثر الدارسة بالفنان "وليم باز يونز" كما فى شكل (٣٢) ، بعنوان "قزم" وذلك فى استخدام البقع اللونية ذات الألوان المختلفة. كما يتضح هنا تأثر الدارسة بالفنان "عبد الرحمن النشار" كما فى شكل (٥٧) ، بعنوان " علاقات عضوية و هندسية " ، وذلك فى توزيع الأشكال فى اتجاهات مائلة.



الشكل الطبيعى لعنصر البجع



الفكرة التصميمية رقم (٩)

تصميم أقمشة أطفال من البجع الموزع بمساحات واتجاهات متنوعة على خلفية سوداء ذات بقع لونية زاهية .

الفكرة التصميمية رقم (١٠) :

عند ابتكار الدارسة لهذا التصميم ليصلح كأقمشة مفروشات للأطفال ، نجـــد أنها قد عمدت إلي صراحة الأشكال ، والتى تتمثل فى استخدام عناصر التصميم وهى البجع والأعشاب بأشكالها الطبيعية ، اللهم إلا التحوير المتمثل فـــى إضافـــة الملمـــس الزجزاجى على جسم البجعة . كذلك تم توزيع الوحدات ذات المساحات الثابتـــة فـــى خطوط مائلة بتكرار رباعى ؛ لتحقيق بساطة التوزيع التى تتميز بها أقمشة الأطفال .

الخلفية أيضا اتسمت بالبساطة فى هذا العمل ، وجاءت عبارة عـــن خطـــوط منكسرة زجزاجية من نفس روح الخطوط الزجزاجية التى على جسم البجعـــة ؛ ممـــا أدى إلي ربط الأشكال بالخلفية .

أما عن الألوان فهى عبارة عن ألوان فاتحة بالإضافة إلـــي الأسـود الـــذى استخدمته الدارسة لتأكيد شكل البجع وكان توزيع الألوان فى هذا التصميـــم بالنســب الآتية : الأحمر ٥% تقريبا ، الوردى ٢٠% تقريبا ، الأصفر ١٠% تقريبـــا ، الأزرق ١٠% تقريبا ، الأسود ١٠% تقريبا .

ويلاحظ أن التدريجات اللونية من الأسود إلي الأصفر ، ومن الأصفر إلـــي الأزرق قد ساعدت على تحقيق الظل والنور الذى يبدو فى شكل البجع .

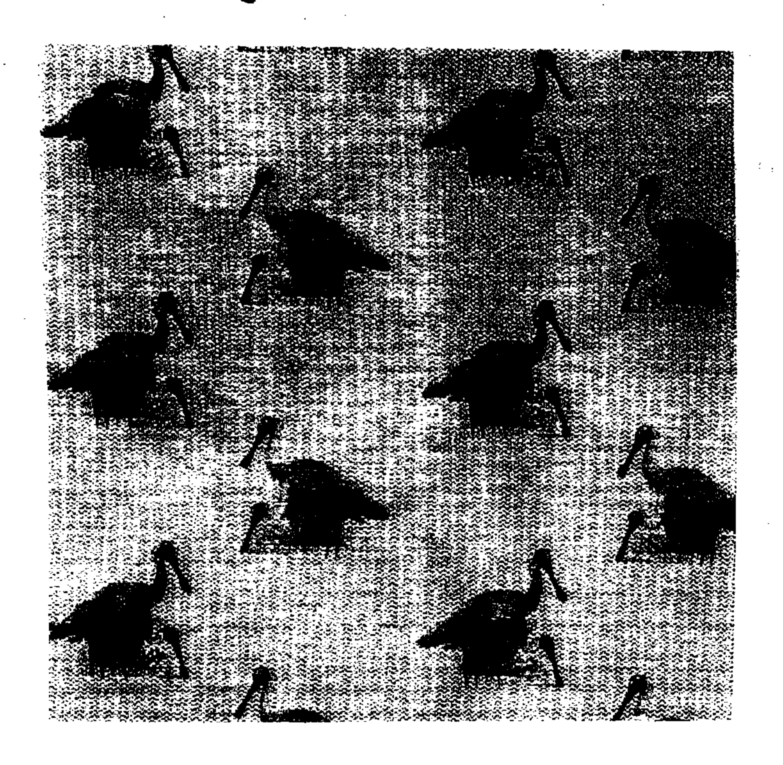
وبالنسبة للملمس فى هذا التصميم فقد نشـأ عـــن تكـرار ترديـد الخطـــوط الزجزاجية باللون الوردى فى الخلفية ، وباللون الأزرق فى أشكال البجع ويبدو هنـــا دور الكمبيوتر فى اثراء التصميم بهذا الملمس وبالتدريجات اللونية المختلفـــة ، ممـــا أعطى التصميم غنى نتيجة للتنوع بين المســـاحات المصممـــة والتدريجـــات اللونيـــة والملامس .

ويتضح فى هذا التصميم تأثر الدارسة بالفنان " دى كوننج " كما فـــى شـــكل (٢٩) ، بعنوان " حفر " وذلك فى استخدام الخطوط المنكسرة ،التى اســـتخدمها " دى كوننج " بطريقة عفوية ، فى حين استخدمتها الدارسة فـــى هـــذا التصميـــم بطريقـــة منتظمة

كما يتضح هنا تأثر الدارسة بالفنان " أحمد عبد الغني " كما في شـكل (٥٤) بعنوان " السيمفونية التاسعة – بيتهوفن – الحركة الرابعة " وذلك في استخدام الظـــل والنور .



الشكل الطبيعى لعنصر البجع



الفكرة التصميمية رقم (١٠)

تصميم أقمشة أطفال من البجع الموزع فى خطـــوط مائلة على خلفية بسيطة عبارة عن خطوط منكسرة زجزاجية .

الفكرة التصميمية رقم (١١)

أبتكرت الدراسة هذا التصميم ليكون معلقا ولذلك استخدمت شكلا رئيسيا في هذا التصميم عبارة عن شكلين من الحمار الوحشي بمساحات واتجاهات مختلفة مع استخدام فروع الأشجار التي وزعتها الدراسة بحيث تبدو وكأنها تحتضن هذين الحمارين الوحشيين ؛ مما أدي إلي زيادة التركيز علي شكلي الحمارين .

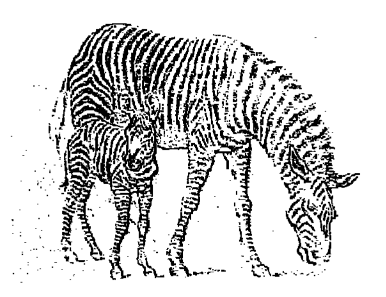
أما بالنسبة للخلفية فهي عبارة عن لون بنفسجي فاتح مصمت عليه ملامس باللون البنفسجي القاتم .

ويلاحظ أن هذا التصميم يتألف من مجموعة لونية متناغمة ساهمت في إيحاء التصميم بعدة احاسيس مختلفة فالأصفر مثلا يوحي بالتوهج والإثارة ، في حين أن اللون البنفسجي الفاتح في الخلفية يوحي بالراحة والهدوء . ويبدو توزيع الألوان في هذا التصميم بالنسب الأتيه : الأصفر ٢٠ % تقريبا ، البنفسجي الفاتح ٥٠ % تقريبا ، البنفسجي الغامق ١٥ % تقريبا الأبيض ١٥ % تقريبا .

والجدير بالذكر أن الإضاءة قد تحققت في هذا التصميم من اللون الأصفر بينما اللون البنفسجي الغامق يعطي مناطق أكثر إظلاما .

ويلاحظ هنا أن الملمس قد لعب دورا هاما في هذا التصميم وذلك في إعطاء الأشكال ملمس الألوان الزيتية ؛ مما ساهم في الإبتعاد بالعناصر عن أشكالها الطبيعية ، وإعطائها حسا فنيا جديدا وذلك عن طريق الإستفادة من امكانيات الكمبيوتر وبعض التأثيرات الموجودة في برنامج الفوتوشوب Photo shope.

ويتضح في هذا التصميم تأثر الدراسة بالفنانة " هيلين فرانك ثالر " كما في شكل (٣٣) بعنوان " المنطقة الزرقاء " وذلك في إعطاء الأشكال ملمس الألوان الزيتية كذلك يتضح تأثر الدراسة بالفنانة " جاذبية سرى " كما في شكل (٤٩) بعنوان " تكوين من مصر " وذلك في استخدام ملمس الألوان الزيتية أيضا .



الحماران الوحشيان المستخدمان فى ابتكار التصميم



الفكرة التصميمية رقم (١١)

تصميم معلق من شكل الحمار الوحشى عبارة عن شكلين من الحمار الوحشي بمساحات واتجاهات مختلفة مـــع استخدام فروع الأشجار التي وزعتها الدراسة بحيث تبدو وكأنـــها تحتضن الحمارين الوحشيين

الفكرة التصميمية رقم (١٢)

لقد ابتكرت الدراسة هذا التصميم ليصبح كمعلــق ولذلــك اعتمــدت علــي استخدام شكلين من الحمار الوحشي بمساحتين مختلفتين بعد التحوير فــي شــكلهما ؛ عن طريق المبالغة في نسبهما وذلك بالإستعانة بإمكانيات الكمبيوتر وبخاصـــة تــأثير Ocean Ripple في برنامج الفوتوشوب Photo Shope. وقد وضعت الدراســة الحمارين الوحشيين داخل إطار عبارة عن شكل سداسي غير منتظم نشأ عن توزيـــع فروع الأشجار والأغصان المتنوعة المساحات في اتجاهات مائلــة ومتقابلــة رأســيا وأفقيا كل هذا أدي إلي وقوع الحمارين الوحشيين في قلب التصميـــم ولتــأكيد ذلــك عمدت الدراسة إلي إعطاء الخلفية لونا أسودا مصمتا ليساهم في إبراز الأشكال لتحتــل صدارة اللوحة .

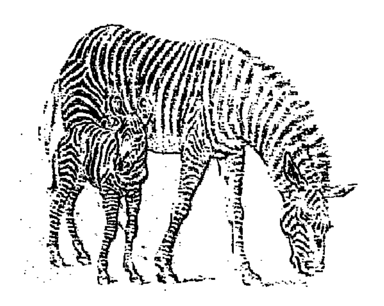
أما الألوان فهي في هذا التصميم عبارة عن مجموعة من الألــــوان الهادئــة الفاتحة المتوسطة والقاتمة والتي وزعت في هذا التصميم بالنسب الأتية : الأســود ٤٠ % تقريبا الكريم ٣٠ % تقريبا الوردي الفاتح ١٠ % تقريبا الــوردي الغمــق ١٠ % تقريبا الأخضر الفاتح تقريبا ، الأخضر ٥ % تقريبا .

وينبع الظل والنور في هذا التصميم من خــــلال توزيـــع الفواتــح كــالكريم والوردي الفاتح والقواتم : كالوردي الغامق والأخضر الغامق .

أماالملمسفي هذا التصميم فهو ناشئ عن ترديد الخطوط المتنوعة الموجــودة في الحمارين الوحشيين .

ويبدو هنا تأثر الدارسة بالفنان " وليم بازيوتز " كمـــا فـــي الشــكل (٣٢) بعنوان " قزم " وذلك في المبالغة في شكل الحيوان وإعطائة شكلا متميزا عن شـــكلة في الطبيعة .

كما يبدو تأثرها بالفنان " محمد السحلي " كما في شـــكل (٥٦) بعنــوان " تكوين " وذلك في استخدام الخطوط المنكسرة علي جانبي اللوحة والذي يمثلة في هــذا التصميم تلاقي فروع الأشجار وتقاطعها مع بعضها البعض .



الحماران الوحشيان المستخدمان فى ابتكار التصميم .



الفكرة التصميمية رقم (١٢)

تصميم معلق باستخدام شكلين من الحمار الوحشي بمساحتين مختلفتين

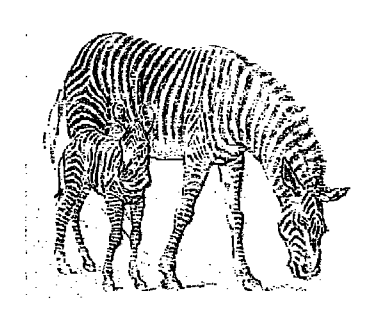
الفكرة التصميمية رقم (١٣) :

إن هذا التصميم قد صممتة الدراسة لكي يصلح ليكون معلقا للأطفال ومن شواهد ذلك أنها قد استخدمت الحمار الوحشي بشكلة الطبيعي الصريح ولكن مع تغيير البيئة الطبيعية المحيطة به إلي بيئة هندسية عبارة عن مجموعة من الخطوط الأفقية والرأسية المتعامدة في أوضاع مختلفة علي خلفية من التقسيمات الهندسية. ويظهر في هذا التصميم الجمع بين الألوان المصمتة المتمثلة في ألوان الحمار الوحشي وفي الخطوط المتعامدة ، وبين التدريجات اللونية الموجودة في الخلفية كذلك يبدو دور اللون في الإبتعاد بالحمار الوحشي عن شكلة الطبيعي وكذلك يبدو عن طريق تلوينه بألوان مغايرة لألوانه في الطبيعة وقد وزعت الألوان في هذا التصميم بالنسب التالية : الأصفر ٤٠ % تقريبا ، البنفسجي ٤٠ % تقريبا ، الأسود ١٠ % تقريبا ، الأبيض ١٠ % تقريبا . وقد عملت التدريجات اللونية في الخلفية علي الإيحاء بالظل والنور في هذا العمل الفني .

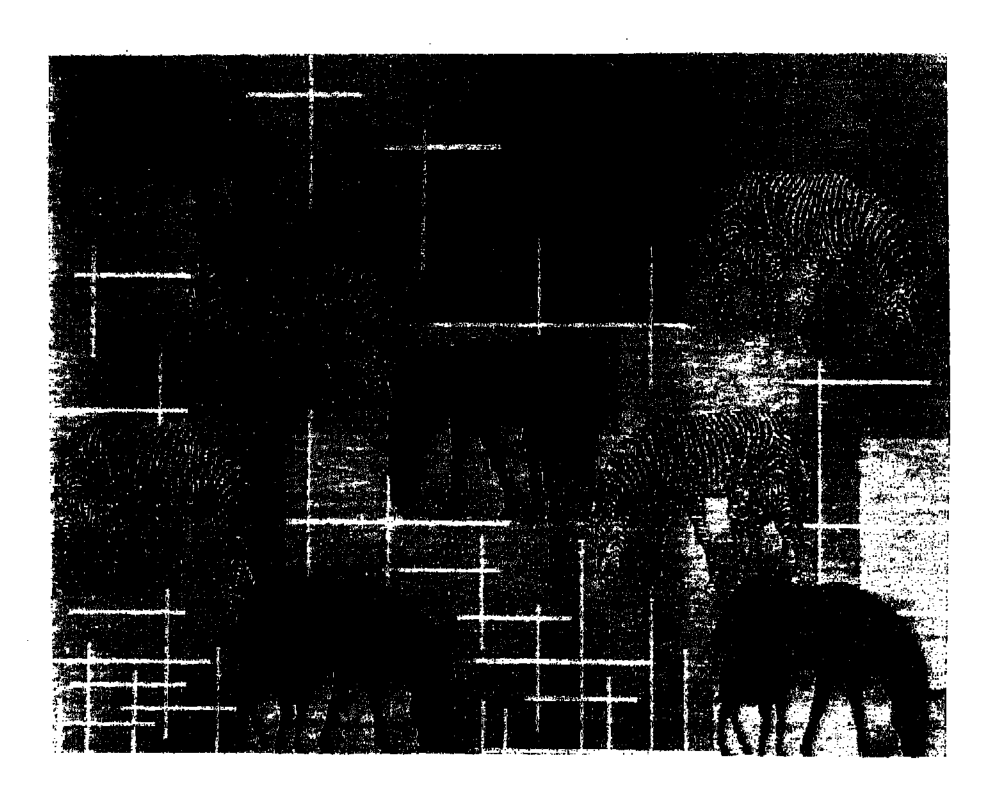
وبالنسبة للملمس فقد نشأ عن ترديد خطوط الحمار الوحشي من ناحية وعن طريق التدريجات اللونية وتداخل الألوان من ناحية أخري .

ويبدو وهنا دور الكمبيوتر في إبتكار خلفية التصميم والتي تتميز بالتقسيمات الهندسية الحافلة بالتدريجات اللونية .

ويتضح تأثر الدارسة في هذا التصميم بالفنان " موندريان " في استخدام الخطوط الأفقية والرأسية المتعامدة كما في شكل (٤٠) بعنوان " بوجي ووجي " كذلك يتضح تأثرها هنا بالفنان " محمد السحلى " كما في شكل (٥٦) بعنوان " تكوين" وذلك في تقسيم الخلفية إلي أشكال هندسية .



الحماران الوحشيان المستخدمان فى ابتكار التصميم .



الفكرة التصميمية رقم (١٣)

تصميم معلق للأطفال وقد استخدم الحمار الوحشي بشكلة الطبيعي الصريح ولكن مع تغيير البيئة الطبيعية المحيطة به إلي بيئة هندسية .

الفكرة التصميمية رقم (١٤)

بتأمل هذا التصميم نجد أن الدراسة قد إبتكرته ليصلح لأقمشة السيدات ولذلك جمعت في اختيارها لعناصر هذا التصميم بين العناصر الطبيعية المتمثلة في الحمر الوحشي والأشجار والأحطاب المستمدة من البيئة المحيطة به ، والعناصر الهندسية المتمثلة في خطوط من فن الخداع البصري " Op Art".

ويلاحظ أن الدارسة قد نوعت في مساحات ، واتجاهات العناصر الطبيعية التي استخدمتها في التصميم ، بينما عملت علي تثبيت مساحات الوحدات الهندسية لتحقيق الوحدة في التصميم ، كل هذا في ثلاثي يعمل علي زيادة الحركة ،والتنوع في هذا العمل .

أما الخلفية فقد جاءت أداة للتعبير عن أجواء الغابة المحيطة بالحيوانات ؛ لإكمال الإحساس بالبيئة الطبيعية في التصميم .

ويظهر هنا بوضوح دور الملمس الذي استوحته الدراسة من فن الخداع البصري "Op Art" ، ووزعته بإمكانات الكمبيوتر وخاصة برنامج " vision " علي اللون البني في كل التصميم ؛ ليحدث نوعا من التنغيم البسيط في التصميم في محاولة للتجريد ؛ عن طريق الإبتعاد بالعناصر عن أشكالها الطبيعية ؛ ولإعطاء التصميم حسا فنيا مبتكرا ؛ حيث إنه من المحبب استخدام تأثيرات الخداع البصري في تصميم أقمشة السيدات (١).

وبالنسبة لألوان هذا التصميم فهي تجمع بين الفواتح والقواتم في محاولة لتحقيق التوازن في التصميم وقد جاء توزيعها بالنسب الأتية : البني ٢٥ % تقريبا، الأزرق ١٠ % تقريبا ، الأصفر ١٥ % تقريبا ، الأبيض ٥٠ % تقريبا .

وفي هذا التصميم نستطيع أن نري مناطق إضاءة ناشئة عن توزيع اللون الأبيض في شكل الحمار ، وفي الخلفية ، بالإضافة إلي توزيع اللون الأصفر في شكل الحمار وفي الأشجار أما الظل فيأتي من توزيع اللون البني في التصميم.

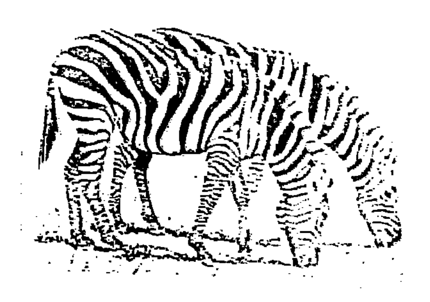
ويظهر تأثر الدارسة هنا بالفنان " برايدجيت رايلى " وذلك في إحداث التنغيم الناشئ عن الملمس المستوحي من فن الخداع البصري .

كما يظهر تأثرها الفنان " أحمد عبد الغني " كما في شكل (٥٤) بعنوان " السيمفونية التاسعة-بيتهوفن- الحركة الرابعة " ، وذلك في استخدام الملامس علي مناطق معينة في التصميم .

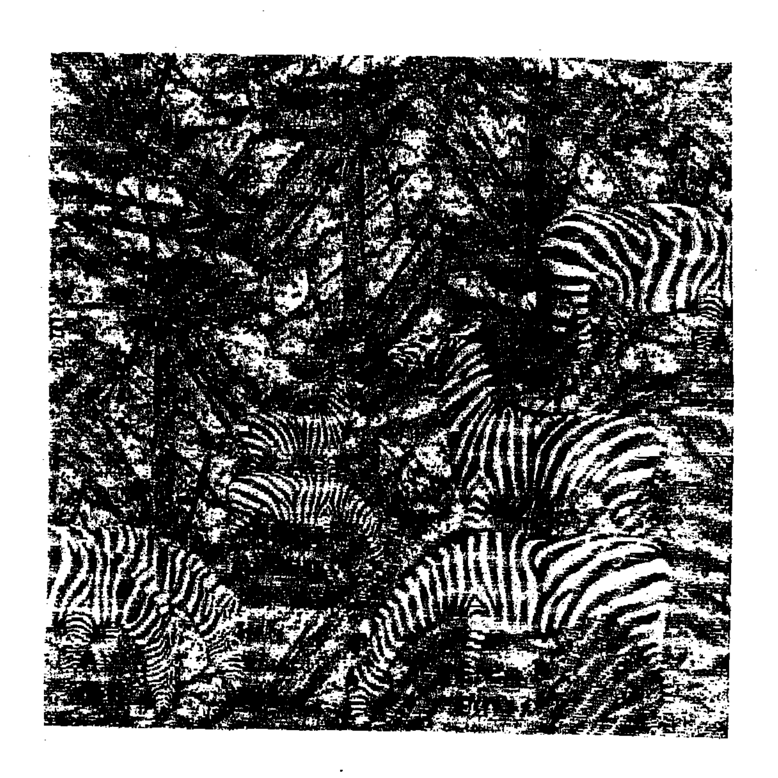
---

(١) هناء فهمي حماد- مرجع سابق – ص ٥٩٦ .





مجموعة من الحمر الوحشية المستخدمة فى ابتكار التصميم



الفكرة التصميمية رقم (١٤)

تصميم أقمشة سيدات وقد جمعت الدارسة اختيارها لعناصر هذا التصميم بين العناصر الطبيعية المتمثلة في الحمــر الوحشي والأشجار ، والعناصر الهندســـيه المتمثلة في خطوط من فن الخداع البصري "Op Art".

الفكرة التصميمة رقم (١٥) :

إن الدراسة قد صممت هذا العمل ليصلح كأقمشة مفروشات للأطفال ، ولذلك استخدمت شكل الحمار الوحشي المحبب إلي الأطفال بشكلة الطبيعي ، وبمساحات مناسبة ، وبتوزيع بسيط يسمح للطفل إدراكه بسهولة .

أما الخلفية فهي زاخرة بمجموعة من الأعشاب الموجودة في بيئة الحمار الوحشي ؛ للإيحاء بالبيئة الطبيعية التي يعيش فيها الحمار الوحشي .

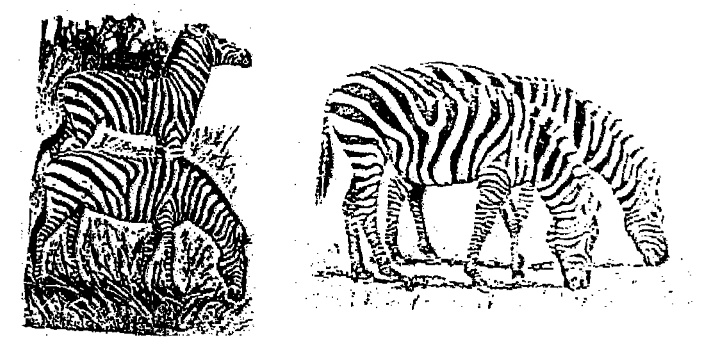
وبالنسبة للألوان فإن هذا التصميم يجمع بين مجموعة من الألوان الفاتحة والقاتمة واستخدمت الدارسة فيه أربعة ألوان لكي يتناسب مع إدراك الطفل وكان أسلوب التلوين الذي اتبعته الدارسة واضحا خاليا من تداخل الألوان حتى يتناسب مع إدراك الطفل وقد وزعت الألوان في هذا التصميم بالنسب الأتية : البنفسجي الفاتح ٣٠% تقريبا ، البنفسجي الغامق ٢٥ % تقريبا ، الأصفر ٢٠ % تقريبا ، اللبني ٢٥% تقريبا .

والجدير بالذكر أن اللونين اللبني والأصفر قد عملا علي إشاعة الإضاءة في بعض مناطق التصميم ، بينما عمل اللون البنفسجي الغامق علي إحداث التوازن مع الألوان الفاتحة ، وكذلك علي تأكيد شكل الحمار .

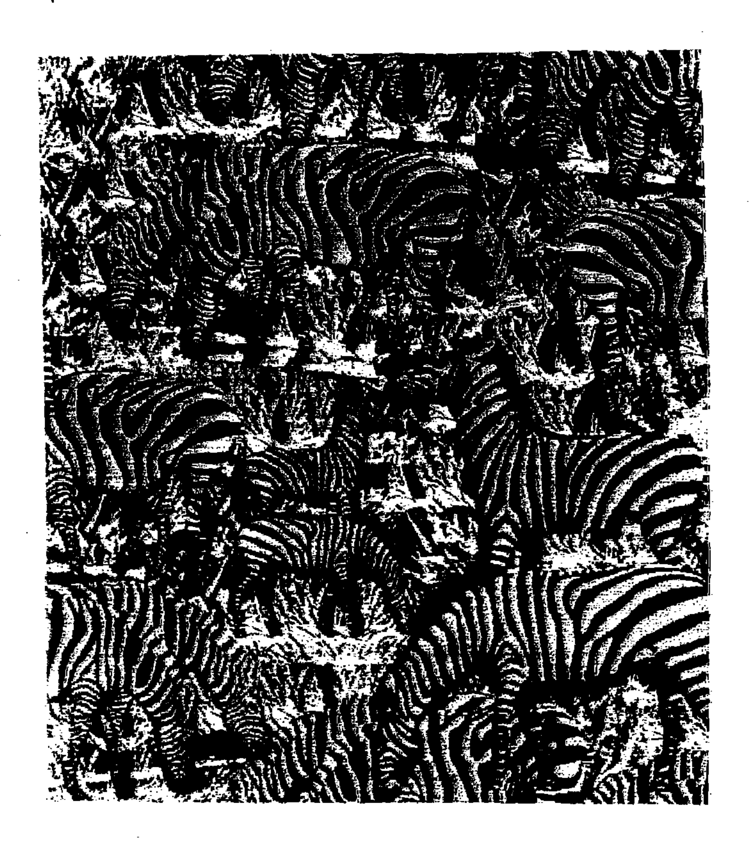
الملمس هنا بسيط يأتي من أشكال الأعشاب ذات المساحات الصغيرة في خلفية التصميم وذلك مما يناسب أقمشة الأطفال .

ويتضح هنا دور الكمبيوتر في تحقيق هذا الملمس ؛ عن طريق علاقة هذه الأعشاب مع بعضها البعض ، والتنويع في مساحاتها واتجاهاتها ، وأسلوب تلاقيها .

ويبدو في هذا التصميم تأثر الدراسة بالفنان " وليم بازيوتز " كما في شكل (٣١) بعنوان " الطائر الأبيض " وذلك في وجود شكل رئيسي في الصدارة بينما الخلفية تبدو الملامس المختلفة كذلك يبدو تأثرها بالفنان " أيمن السمرى" كما في شكل (٥٥) بعنوان " من ذكريات الطفولة " وذلك في استخدام الملامس المختلفة .



مجموعة من الحمر الوحشية المستخدمة فى ابتكار التصميم .



الفكرة التصميمية رقم (١٥)

تصميم أقمشة مفروشات للأطفال استخدمت فيه الدراسة شكل الحمار الوحشي المحبب إلي الأطفال بشكلة الطبيعـــي ، وبمســـاحات مناسبة ، وبتوزيع بسيط يسمح للطفل إدراكه بسهولة .

الفكرة التصميمية رقم (١٦)

نلاحظ في هذا العمل أن الدراسة قد صممته كمعلق ومن شواهد ذلك أن التصميم قائم علي أساس شكل ناشئ عن علاقة رؤوس القطط ببعضها البعض قصدت فيه الدارسة إيجاد حوار بين شكل رئيسى يمثل رأس القطة الأكبر حجما وبين رؤوس القطط الأقل مساحة التي أحيانا تحجب الشكل الرئيسى وأحيانا يحجبها الشكل الرئيسي في علاقة تبادلية .

ويلاحظ أن التجريد في هذا التصميم قد نشأ عن تلخيص بعض تفاصيل رأس القطة ، والإكتفاء بلمسات الفرشاة السريعة في اتجاة مائل أما الخلفية فقد جاءت عبارة عن مجموعة من الخطوط المائلة والمتعامدة الغير منتظمة مع بقع من اللون الأصفر ، لتحقيق الوحدة بين الشكل والخلفية .

وعن الأداء اللوني في هذا التصميم نقول إن الدارسة قد وزعت اللون الأصفر في رؤوس القطط لإعطائها السيادة في هذا العمل ، مع لمسات من اللون الاسود لتأكيد الأشكال .

كذلك استخدمت ظلال من اللون الأزرق حول مقدمة رأس القطة الكبيرة كنوع من التأكيد علي الشكل الرئيسي .

ويلاحظ أن توزيع الألوان في هذا التصميم جاء بالنسب الأتية : الأصفر ٥٠ % تقريبا ، الأسود ٢٠ % تقريبا ، الأزرق ١٠ % تقريبا ، الرمادى ١٠ % تقريبا. وبالنسبة للإضاءة فقد تحققت في هذا التصميم ، نتيجة للضوء العالي الذي حققه اللون الأصفر في التصميم أما اللون الأزرق واللون الأسود فقد حققا نوعا من الظل في التصميم .

وكان للملمس دورا كبيرا في هذا العمل سواء في الأشكال عن طريق لمسات الفرشاة السريعة لإعطاء بعض التفاصيل لرؤوس القطط أو فى الخلفية التي جاءت عبارة عن خطوط غير منتظمة في محاولة للتعبير عن ملمس النسيج بإحساس خفيف .

ويتضح هنا دور الكمبيوتر في إعطاء حس النسيج في الخلفية وفي الإيحاء بالملامس الناشئة عن ضربات الفرشاة السريعة التي تبدو لمساتها في الأشكال ويتضح هنا تأثر الدراسة بالفنان " مارك توبي " كما في شكل (٢٥) بعنوان " حافة أغسطس " ، وذلك في استخدام الملامس .

كما يظهر تأثرها بالفنان " طة حسين " كما في شكل (٥٠) "بدون عنوان" وذلك في استخدام الملامس بالإضافة إلي استخدام الأشكال الأساسية في العمل .




شكلان يمثلان القطة بشكلها الطبيعى والمجرد .



الفكرة التصميمية رقم (١٦)

تصميم سطح يقوم على أساس شكل ناشئ عن علاقـــة رؤوس القطـــط ببعضـــها البعـــض.

الفكرة التصميمة رقم (١٧)

بتأمل هذا التصميم يتضح لنا أن الغرض الوظيفي له هو أقمشة الأطفال ذلك أن الدارسة قد اختارت عنصرا محببا للأطفال وهو القطة واستخدمت أهم ما يجذب الطفل في القطة وهو شكل الرأس والدارسة وإن كانت قد عمدت إلي التجريد البسيط في رأس القطة ؛ عن طريق حذف بعض تفاصيلها إلا أنها قد أحتفظت بالشكل العام للقطة كما هو لكي يدركه الطفل بسهولة .

كذلك فقد وزعت الدارسة رأس القطة بمساحات متساوية ولكن في اتجاهات مختلفة كل هذا في تصميم رباعي يتميز بالحركة والتنوع ويلاحظ هنا تميز الأشكال عن الخلفية التي جاءت مستوحاة من أذن القطة ؛ ويظهر هنا الدور الكبير الذي لعبه الكمبيوتر في إبداع هذه الخلفية فعن طريق توزيع تفاصيل أذن القطة في اتجاهات مختلفة وبتداخلات ومساحات متنوعة وتكرارها فى تكرار رباعى أمكن الحصول على هذا الملمس المتنوع من شكل واحد فقط .

ولكي يناسب هذا التصميم أقمشة الأطفال استخدمت الدراسة فيه أربعة ألوان بحيث تشيع البهجة ، وروح الطفولة وقد وزعتها الدراسة بالنسب الآتية : الأصفر ٣٠ % تقريبا ، الأحمر ٢٠ % تقريبا ، البنفسجي المائل للإحمرار ٢٠ % تقريبا، البنفسجي المائل للزرقة ٣٠ % تقريبا . أما الإضاءة فقد نبعت في هذا التصميم من التدريج اللوني البسيط في رأس القطة مما أعطي مناطق من الظل والنور في التصميم وبالنسبة للملمس فقد تنوع بين الملمس المستوحى من أذن القطة فى الخلفية ، وبين الملمس في رأس القطة ولكن مع المحافظة على البساطة التي تلائم تصميمات الأطفال .

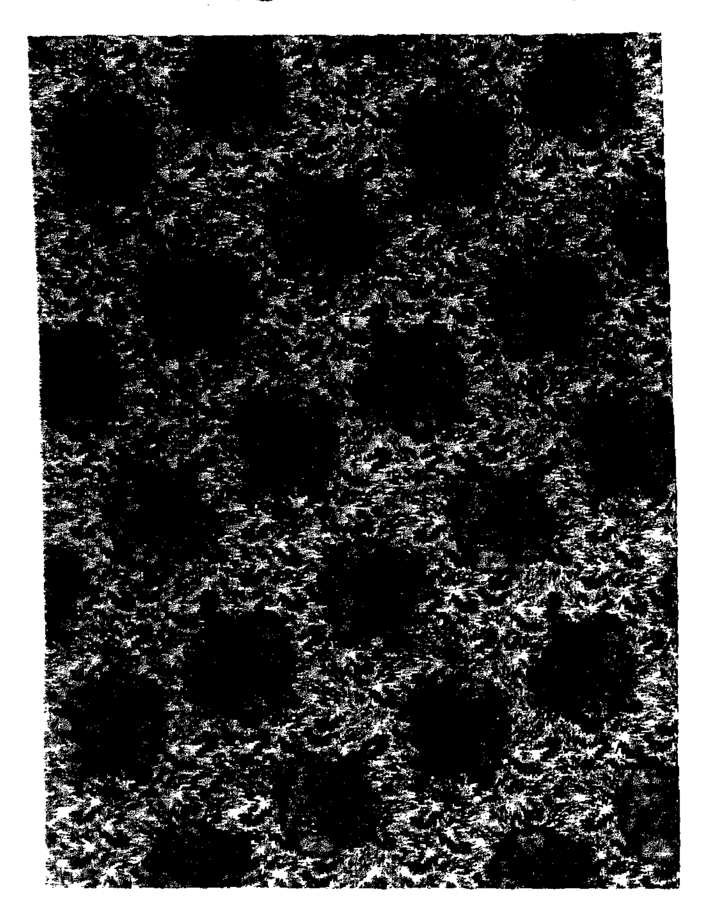
ويتضح هنا تأثر الدراسة بالفنان " مارك توبي " كما في الشكل (٢٦) بعنوان " الحياة الجديدة " وذلك في وجود أشكال بارزة فوق الخلفية .

كما يتضح تأثرها بالفنان " طه حسين " كما في شكل (٥٠) "بدون عنوان" وذلك في الدور الحيوي الذي يلعبه الملمس في التصميم .





شكلان يمثلان القطة بشكلها الطبيعى و المجرد .



الفكرة التصميمية رقم (١٧)

تصميم أقمشة أطفال عن طريق توزيع رأس القطة في اتجاهـــات مختلفـة .
أمـا الخلفية فهي مستوحاة من أذن القطة لتشكل ملمس من نفس روح الأشكال .

الفكرة التصميمية (١٨) :

إن المتأمل لهذه التصميم يستطيع أن يدرك ملاءمته لأقمشة المفروشات فهذا ما توحي به الأشكال وأساليب توزيعها وألوانها .

فالدارسة هنا قد جمعت بين مجموعة من الزهور المجردة التي يتضح دور الكمبيوتر فى إخراجها بهذا الشكل المجرد ؛ وذلك عن طريق تحويل بعض التفاصيل الطبيعية إلي تدريجات لونية وذلك بإستخدام أداة Smear Tool في برنامج Vision مما أدي إلي تحول الزهور إلي أشكال زخرفية أكثر منها طبيعية ونلاحظ أن الزهور موزعة في هذا التصميم علي هيئة صحبة تتقارب وتتباعد عن مثيلاتها بمساحات وإتجاهات متنوعة في تكرار رباعي .

كما يلاحظ أن الأشكال تتوزع علي خلفية من الخطوط الهندسية المائلة والمتعامدة ذات التدريجات اللونية من الأخضر والأزرق ، في تعشيقات متبادلة من اللونين قصدت منها الدراسة الإيحاء بالتنغيم في التصميم ؛ كما عمدت أيضا إلي تأكيد هذا التنغيم عن طريق تنويع كثافة الزهور من منطقة لأخرى في التصميم .

ويلاحظ أن هذا التصميم يجمع بين مجموعة من الألوان الساخنة كالأحمر والأصفر والباردة كالأخضر والأزرق وقد جاء توزيع الألوان في هذا التصميم بالنسب الأتية : الأصفر ٥٠ % تقريبا ، البرتقالي ١٠ % تقريبا ، الوردي ١٠ % تقريبا ، الأحمر ١٠ % تقريبا ، الأخضر ١٠ % تقريبا ، الأزرق ١٠ % تقريبا. ويلاحظ أن التدريجات اللونية المستخدمة هنا قد أشاعت في التصميم مناطق من الظل والنور سواء في الزهور المجردة ، أو في الخلفية الهندسية .

ويلاحظ تأثر الدارسة هنا بالفنان " دو يسبرج " كما في الشكل (٤٥) بعنوان " تكوين مضاد في عشوائية " ، وذلك في استخدام الخطوط الهندسية المائلة والمتعامدة كما يتضح تأثرها بالفنان " عبد الرحمن النشار " وذلك كما فى شكل (٥١) بعنوان " علاقات عضوية وهندسية " حيث تقوم بنائية هذا العمل علي مجموعة من الخطوط الهندسية المائلة والمتعامدة .



مجموعة من الزهور الطبيعية



الفكرة التصميمية رقم (١٨)

تصميم أقمشة مفروشات عبارة عن مجموعة من الزهور المجردة على خلفية من الخطوط الهندسية ·

لفكرة التصميمية (١٩)

أبتكرت الدارسة هذا التصميم ليصلح كمعلق ، ولذلك نجد أن بنائية هذا التصميم تقوم علي هيكل أساس من فروع الأزهار ، ويتميز هذا الهيكل بالتماثل أحيانا ، وبالتنوع أحيانا أخرى وتتوزع علية الأزهار الطبيعية والمجردة (عن طريق تحويل بعض تفاصيلها الطبيعية إلي تدريجات لونية) ذلك وإن كانت مساحة الزهور ثابتة ، إلا أن تنوع تداخلها مع بعضها البعض قد حقق التنوع في التصميم . أما فهي الخلفية فهي حافلة بالتدريجات اللونية ذات الاتجاهات المختلفة لتحقيق التنوع من جهة وللتركيز على الشكل الرئيسى المتمثل فى الأزهار من جهة أخرى .

ويجمع هذا التصميم بين مجموعة من الألوان الساخنة كالأصفر والبرتقالي والباردة كالأزرق والأخضر والمحايدة كالأبيض في توزيع جاء بالنسب الآتية : الأصفر ١٠ % تقريبا ، الأخضر ٥ % تقريبا ، الوردي ٢٥ % تقريبا ، البني ١٥% تقريبا، الأزرق ١٠ % تقريبا ، الأبيض ٥ % تقريبا ، البرتقالي ٥% تقريبا ، اللبني ٥ % تقريبا ، البنفسجي ٥ % تقريبا ،البيج ١٥ % تقريبا .

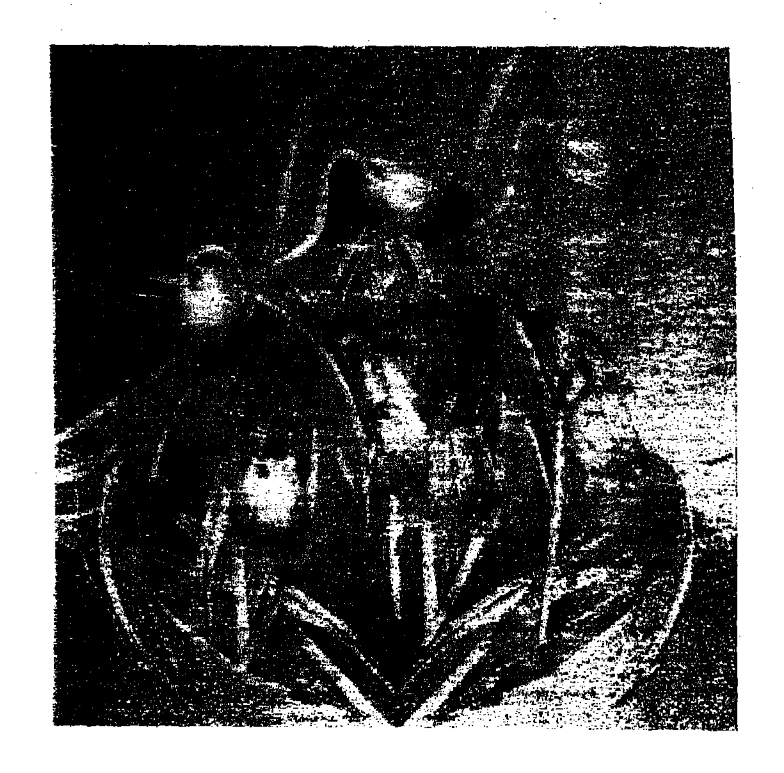
ومن الملاحظ أن الظل والنور في هذا العمل قد نشأ نتيجة لتوزيع التدريجات اللونية من الفاتح إلي القاتم والعكس ، مما عمل علي جذب الإنتباه إلي كل أجزاء التصميم الذي حفل بالحركة ذات الإتجاهات المتنوعة .

وقد نشأ الملمس في هذا التصميم عن طريق الملامس الطبيعية في الزهور العضوية ، وعن طريق التدريجات اللونية المتنوعة سواء في الزهور او الخلفية وعن طريق الملمس المتميز الموجود في فروع الأزهار ، والناشئ عن مجموعة من الخطوط المائلة المترددة بكثافات مختلفة ويظهر هنا دور الكمبيوتر الحيوى في إثراء التصميم بهذه الملامس المتنوعة ، والتدريجات اللونية التي أشاعت الحيوية والحركة في التصميم .

ويبدو هنا تأثر الدراسة بالفنان " فالديمير تاتلين " كما في شكل (٣٨) بعنوان " نموذج للنصب التذكارى الدولي " ، وذلك في استخدام هيكل أساسى يمثل بنائية هذا العمل . كما يبدو تأثرها بالفنان " أحمد عبد الغني " كما في شكل (٥٤) بعنوان " السيمفونية التاسعة – بيتهوفن –الحركة الرابعة " وذلك في استخدام التدريجات اللونية المتنوعة .



مجموعة من الزهور الطبيعية



الفكرة التصميمية رقم (١٩)

تصميم معلق تقوم علي هيكل أساس من فروع الأزهار ، ويتميز هــذا الــهيكل بالتمــاثل أحيانا ، وبالتنوع أحيانا أخرى وتتوزع علية الأزهار الطبيعية والمجردة.

الفكرة التصميمية رقم (٢٠)

بتأمل هذا التصميم ندرك أن الدارسة قد ابتكرتة ليصلح لأقمشـــة الســيدات، ومن شواهد ذلك جمعها بين الزهور ، والأشكال الهندسية والتي تعتبر من العنـــاصر المستحبة في تصميم أقمشة السيدات .

فالدارسة قد استخدمت الزهور وحافظت علي الشكل الخارجي الطبيعي لـــها بينما أضافت ملمسا من الخطوط الهندسية الغير منتظمــة المائلــة والمتعــامدة علـــي بعضها البعض بألوان متعددة علي مناطق مختلفة في الزهور ؛ للإبتعاد بالزهور عــن شكلها الطبيعي في محاولة من الدارسة لتجريد هذه الزهــور بصــورة جزئيــة وقــد وزعت الدارسة الزهور في اتجاهات مائلة وبمساحات متنوعة لتتناسب مع الخطــوط الهندسية المائلة في التصميم وذلك في تكرار ثلاثي يشيع التنوع والحركة في التصميم من جهة ويعمل علي توزيع الزهور في أشكال بيضاوية مائلة في اتجاهــات مختلفــة من جهة أخرى .

الخلفية هنا عبارة عن مجموعة من الخطــوط الهندســية المنتظمــة المائلــة والمتعامدة والتي عملت علي جعل الأشكال تحتل صــدارة العمــل الفنــي. وتوحــي الألوان في هذا التصميم بالبهجة والإنطلاق ، في منظومة لونية تجمع بيـــن الألــوان الساخنة ، والباردة ،وجاء توزيعها بالنسب الأتية : الأحمر ١٠ % تقريبا ، الأصفـــر ٢٠% تقريبا ، الــوردي ٢٥ % تقريبــا ، الأخضــر ١٥ % تقريبــا ، الأزرق ١٥ %تقريبا . ويلاحظ أن الدارسة قد أحاطت بعض الزهور بهالة من اللـــون الأخضــر عن طريق استخدام أداة Air Brush في برنامج Vision باستخدام الكمبيوتر لجــذب الانتباه إليها من جهة ، ولخلق مناطق من الظل والنور فـــي الخلفيــة ذات الملمــس الهندسي المنتظم من جهة أخرى .

وقد عمل توزيع الملمس الغير منتظم علي الزهور ، والذي جـــاء كمحاكــاة لملمس النسيج علي إعطاء مناطق من الظل والنور عن طريق اختلاف كثافتـــه مــن موضع لاخر في التصميم .ويمكن لمتذوق هذا العمل أن يدرك الدور الهام للكمبيوتــر في إثراء التصميم بمجموعة من الملامس المختلفة ، وتوزيعها بدقة فــي أمــاكن دون غيرها وبكثافات وألوان مختلفة مما أسهم في إثـــراء التصميــم وملاءمتــه لأقمشــة السيدات .

ويبدو في هذا التصميم تأثر الدراسة الدارسة بالفنان " دويسبرج " كمـــا فـــي شكل (٤٥) بعنوان " تكوين مضاد في عشوائية " وذلك في استخدام الخطوط المائلــة والمتعامدة كما يبدو وتأثرها بالفنان " عبد الرحمن النشار " كمـــا فـــي شــكل (٥١) بعنوان " علاقات عضوية وهندسية " وذلك في استخدام الخطوط المائلــة والمتعــامدة أيضا .



عنصر الزهرة الطبيعى المستخدم فى ابتكار التصميم .



الفكرة التصميمية رقم (٢٠)

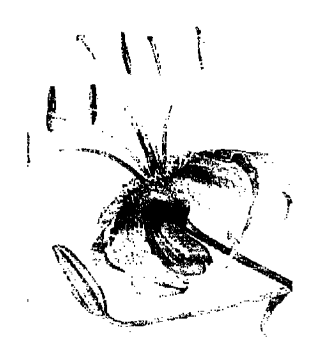
تصميم أقمشة سيدات يجمع بين الزهور والاشكال الهندسية ، والتـــى تعتـبر مـــن العناصر المستحبة فى تصميم أقمشة السيدات .

الفكرة التصميمية رقم (٢١) :

في ابتكارها لهذا التصميم نجد أن الدارسة قد صممته ليصلح كمعلق فنلاحظ أنها قد استخدمت عنصرا طبيعيا وهو الزهرة ولكن بعد حذف بعض تفاصيلها لتبسيطها ؛ لإعطائها حسا تجريديا ويلاحظ أنه وإن كانت الزهور المستخدمة في هذا المعلق ذات مساحة ثابتة إلا أن التنوع يشيع في التصميم عن طريق اختلاف اتجاه التدريجات اللونية في كل زهرة عن الأخرى ، وأيضا عن طريق التنوع في إتجاه توزيع الوحدات التي وزعتها الدارسة في اتجاهات مائلة .

ولكي يصلح هذا التصميم كمعلق يلاحظ أن الدارسة قد جعلت أشكال الزهور تحتل صدارة التصميم ، بينما وزعت في الخلفية أشكالا هندسية عبارة عن خطوط متعرجة تظهر بقوة في أسفل التصميم ، بينما تخفت قوتها كلما اتجهنا لأعلي اللوحة، وذلك للإيحاء بالحركة في التصميم . ويتألف هذا التصميم من أربعة ألوان وهي الأحمر والأصفر والبني والأبيض ، ولكن التدريجات اللونية وتراكب الألوان مع بعضها قد جعل التصميم يبدو وكأنة يزخر بالعديد من الألوان ، والتي جاء توزيعها في التصميم بالنسب التالية : الأحمر ٤٠ % تقريبا ، الأصفر ٤٥ % تقريبا ، الأبيض ١٠ % تقريبا ، البني ٥ % تقريبا .

ولا يمكن إغفال دور التدريجات اللونية سواء في الاشكال أو الخلفية . ذلك أنها جعلت كل منطقة في التصميم تحمل أحاسيس متميزة عن باقي مناطق التصميم الأخري . وتتمثل الإضاءة في هذا العمل في مساحات من اللون الأبيض كمناطق عالية الإضاءة High Lights يليها في الإضاءة المنطقة ذات اللون الأصفر في وسط المعلق بينما تمثل المنطقة السفلي في التصميم مناطق من الظل وعند تحدثنا عن الملامس في التصميم يبرز الدور الحيوى للكمبيوتر حيث نشأت الملامس من استخدام أداة Air Brush في برنامج Vision ، للحصول علي التدريجات اللونية المختلفة سواء في الخلفية للإيحاء بالظل والنور أو في الأشكال للميل نحو التجريد البسيط ، أو لإكساب الخطوط الهندسية مظهر الومضات التي تبدو أحيانا وتختفي أحيانا أخرى ويتضح هنا تأثر الدارسة بالفنان " كاندنسكي " كما في شكل (٢١) بعنوان " تكوين بالأبيض " ، وذلك في استخدام الخطوط المائلة وتوزيعها في اتجاهات مختلفة كذلك يبدو تأثرها بالفنانة " جاذبية سرى " كما في شكل (٤٩) "بدون عنوان" وذلك في استخدام الخطوط المائلة في اتجاهين مختلفين .



عنصر الزهرة الطبيعى المستخدم فى ابتكار التصميم



الفكرة التصميمية رقم (٢١)

تصميم معلق استخدمت فية الدارسة الزهور الطبيعية

ولكن بعد حذف بعض تفاصيلها؛ لإعطائها حسا تجريديا.

الفكرة التصميمية رقم (٢٢) :

في هذا التصميم يتضح لنا أن الدارسة قد ابتكرته ليصلح كمعلق ، ومن شواهد ذلك أن الدارسة قد استخدمت شكلا رئيسيا يجمع بين الزهور الطبيعية والمجردة هندسيا ، في محاولة منها للجمع بين جماليات الشكل الطبيعي والمجرد في آن واحد .

وقد عالجت الدارسة الزهور الطبيعية معالجة هندسية عن طريق تحويل الزهور الطبيعية إلي زهور مجردة ، تتمتع بجماليات الأشكال الهندسية وقد استخدمت هذه الزهور المجردة هندسيا بمساحة كبيرة لتحتل صدارة التصميم في حين تتمايل حولها يمينا ويسارا الزهور الطبيعية الأصغر منها مساحة كذلك تبدو هذه الزهور الطبيعية في أسفل التصميم وقد وزعت الدارسة الخطوط المنحنية المستوحاة من فن الخداع البصري Op Artفي الخلفية بحيث تتباعد هذه الخطوط علي جانبي التصميم، بينما تتلاقي في مركز التصميم لزيادة التركيز علي الشكل الرئيسي من الزهور .

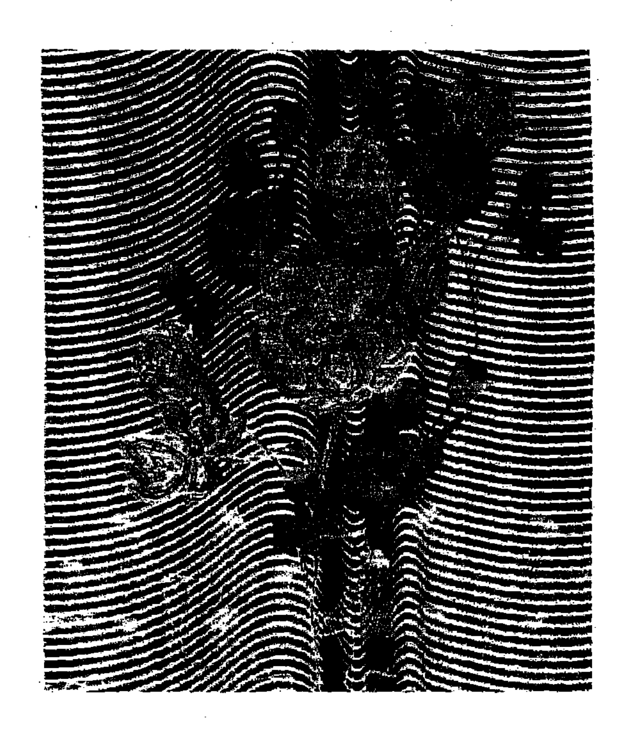
وقد عملت الألوان في التصميم علي ربط الأشكال بالخلفية وذلك عن طريق استخدام نفس ألوان الزهور في عمل سحبات من هذه الألوان بتدريجات مختلفة علي الخلفية السوداء .

وقد استخدمت الدارسة في هذا التصميم منظومة لونية تجمع بين الألوان الساخنة ، والباردة ، ووزعتها بالنسب الآتية : الأحمر ١٥ % تقريبا، الأصفر ٢٠% تقريبا ، الأزرق الفاتح ٥ % تقريبا ، الأزرق الغامق ٥ % تقريبا ، اللبني ١٠ % تقريبا ، الأسود ٤٠ % تقريبا ، التركواز ٥ % تقريبا .

ويلاحظ أن تقارب أو إلتحام خطوط الخداع البصري Op Art في مركز التصميم قد خلق منطقة من الظل ، بينما تتمثل مناطق الإضاءة العالية في الزهرة الهندسية في التصميم وبالنسبة للملمس فقد لعب الكمبيوتر دورا هاما في تحقيقة ؛ عن طريق السحبات ذات التدريجات اللونية المختلفة علي جانبي التصميم علي الأرضية السوداء المصمتة تارة ، وبتمازجها مع الزهور الطبيعية في أسفل المعلق تارة أخرى؛ لتكسبها حسا يختلف عن الحس الذي تشيعة نفس هذه الزهور في أعلي التصميم. ويتضح هنا تأثر الدارسة بالفنانة "بريد جيت رايلي " كما في شكل (٤) بعنوان " التيار " وذلك في استخدام خطوط مستوحاة من فن الخداع البصرى.كذلك يتجلي تأثرها بالفنان " عادل الفيشاوي " في تمثيل الطبيعة بطريقة هندسية كما في شكل (٥٢) بعنوان "طبيعة مصرية " .



عنصر الزهرة بشكله الطبيعى وشكله المجرد هندسيا .



الفكرة التصميمية رقم (٢٢)

تصميم معلق يجمـــع بيــن الزهــور الطبيعيــة والمجردة هندسيا ، في محاولة منها للجمع بين جماليات الشكل الطبيعي والمجرد فــي آن واحد .

الفكرة التصميمية رقم (٢٣) :

عند تأملنا لهذا التصميم يمكن أن ندرك أنه تصميم لأقمشة السيدات ، ومن شواهد ذلك أن الدارسة قد استخدمت زهرتين إحداهما طبيعية ، والأخرى معالجة هندسيا في عمل كنار أسفل التصميم يعتمد علي توزيع بعض الزهور ذات المساحات المتساوية في أشكال قوسية ، لتكون أشكالا بيضاوية بالإضافة إلي الفروع الرأسية المائلة ، مع توزيع بعض الزهور ذات المساحات المصمتة فى أعلى التصميم بكثافة أقل كثيرا من توزيعها في الكنار .

ويتميز هذا التصميم بمنظومة لونية هادئة تداخلت فيها العديد من الألوان الساخنة ، والباردة ، التي أضفت علي التصميم حسا مميزا .وقد وزعت الدارسة الألوان في هذا التصميم بالنسب التالية : الأحمر ١٠ % تقريبا ، الوردي ٢٠ % تقريبا ، البنفسجي الفاتح ١٠ % تقريبا ، البنفسجي الغامق ٥% تقريبا ، الأخضر الفاتح ٣٥ % تقريبا ، الأخضر الغامق ٢٠ % تقريبا .

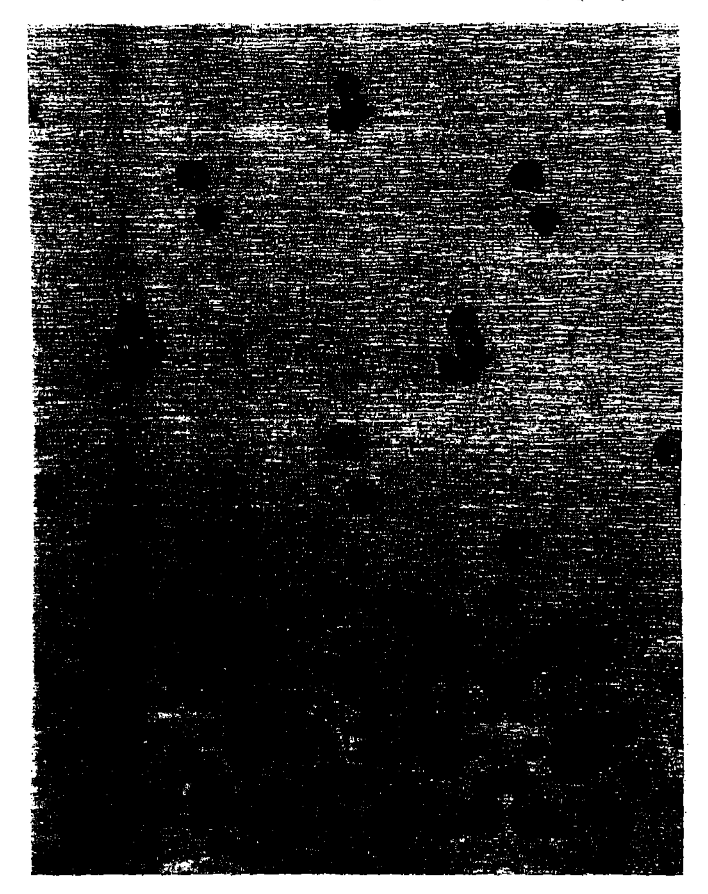
ويلاحظ أنه كلما إتجهنا إلي أسفل التصميم كلما كانت هناك مناطق من الظل بينما كلما اتجهنا إلي أعلي التصميم تزداد الإضاءة ، حيث التدريج من البنفسجي إلي الأخضر الفاتح الذي يمثل الإضاءة في التصميم .

أيضا الظل والنور ينبع في هذا التصميم من التدريجات من البنفسجي الفاتح إلي الاخضر الفاتح ، ومن الأخضر الغامق إلي الأخضر الفاتح كذلك يظهر الظل والنور في أعلي التصميم حيث التدريج من البنفسجي إلي الأخضر الفاتح أما الملمس فهو يتحقق في هذا التصميم عن طريق الملمس الذي يحاكي ملمس الورق Canvas والذي يبدو في التصميم عبارة عن خطوط أفقية غير منتظمة خلقت ملمسا نشأ عن توزيع الألوان عليها فتعطي مناطق فاتحة وقاتمة من نفس اللون .

ويتضح تأثر الدارسة في هذا التصميم بالفنان " دى كوننج " كما في شكل (٣١) بعنوان " باب علي النهر " وذلك في استخدام التدريجات اللونية المختلفة . كما يتضح تأثرها بالفنان " عادل الفيشاوى " في التعبير عن الطبيعة بطريقة هندسية كما في شكل (٥٢) بعنوان " طبيعة مصرية " .



عنصر الزهرة بشكله الطبيعى وشكله المجرد هندسيا .



الفكرة التصميمية رقم (٢٣)

تصميم أقمشة سيدات يجمع بين زهرتين إحداهما طبيعية ، والأخـــرى معالجـــة هندسيا في عمل كنار أسفل التصميم

الفكرة التصميمية رقم (٢٤) :

عند تأملنا لهذا التصميم يتضح لنا أن الدارسة قد صممتة ليصلح لأقمشة المفروشات . ذلك أن هذا التصميم يعتمد علي تبادل ثلاث تكوينات في تكرارات ثلاثية تناسب أقمشة المفروشات وتلك التكوينات تنبع من توزيع الزهور الطبيعية بمساحات ثابتة ، وفي اتجاهات مائلة عن طريق التماثل والإنعكاس (Mirror) الرأسي ؛ لينتج عنها الأشكال البيضاوية الثلاث التي تتنوع في شكلها ومساحتها وألوانها بعد ذلك يأتي دور الزهور المجردة وذلك باشتراكها مع الزهور الطبيعية في تكوين أشكال الزهور المتفرعة من بعضها البعض ، والتي تملأ التكوينات البيضاوية سابقة الذكر .

ويلاحظ أن خلفيات التكوينات البيضاوية في هذا التصميم عبارة عن تدريجات لونية تتدرج من الألوان الغامقة حول أشكال الزهور إلي الألوان الأفتح في باقي الأجزاء ، مما يساهم في إبراز أشكال الزهور وقد لعب توزيع الألوان في هذا التصميم دورا هاما في تحقيق التنوع ، والإنسجام في آن واحد فالتنوع نشأ من إختلاف التدريجات اللونية في كل شكل بيضاوي عن الاخر ليعطي كل شكل حسا فنيا متميزا عن باقي الأشكال في التصميم ، فنجد أن هذه التدريجات تعطي أحد الأشكال البيضاوية حسا يتميز بالغموض كالتدريج من الأسود إلي البرتقالي بينما تعطي شكلا بيضاويا أخر حسا يتميز بالوضوح كالتدريج من الوردي إلي الأبيض .

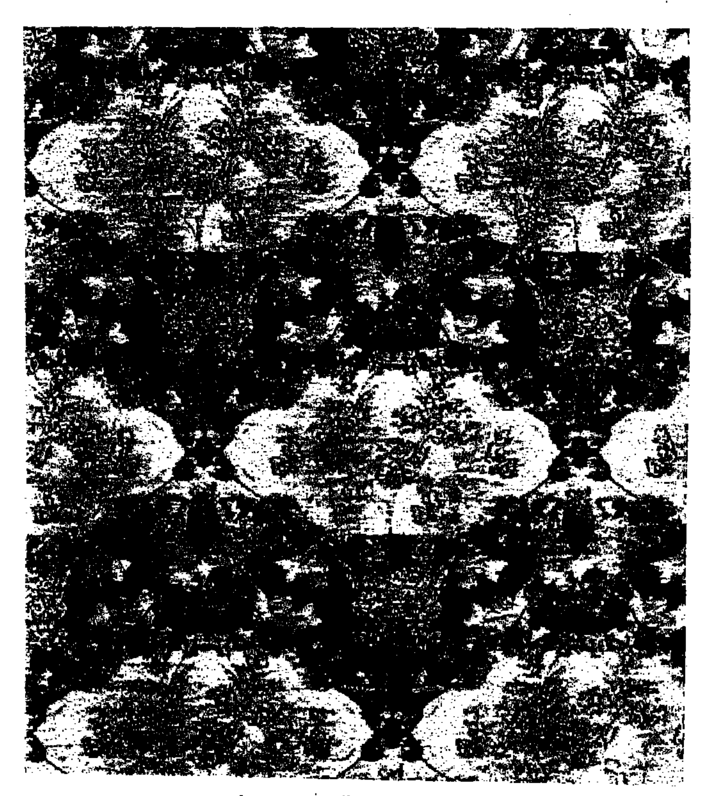
أما الانسجام فقد نشأ عن توحيد ألوان الزهور في كل الأشكال البيضاوية لخلق نوع من الوحدة في هذا التصميم .وقد وزعت الدارسة الألوان في التصميم بالنسب الآتية : البرتقالي ١٠ % تقريبا ، لأصفر ٢٠ % تقريبا ، الوردي ١٠ % تقريبا ، البني ٥ % تقريبا ، الأسود ٢٠ % تقريبا ، الرمادي ٢٠ % تقريبا ، الأبيض ١٥ % تقريبا . ويتضح هنا دور الكمبيوتر في إثراء التصميم بالظلال والإضاءة الناشئة عن التدريجات اللونية ذات الاتجاهات المتنوعة التي جعلت التصميم ينبض بأحاسيس متباينة .

ويبدو هنا تأثر الدارسة بالفنان " أرشيل جوركي " كما في شكل (٢٧) بعنوان " مياه طاحونة الزهور " وذلك في استخدام التدريجات اللونية .

كما يبدو تأثرها بالفنان " عادل الفيشاوي " كما في شكل (٥٢) بعنوان "طبيعة مصرية " وذلك في تناول الطبيعة بأسلوب هندسي .



عنصر الزهرة بشكله الطبيعي وشكله المجرد هندسيا .



الفكرة التصميمية رقم (٢٤)

تصميم أقمشة مفروشات يعتمد علي تبادل ثلاث تكوينـــات فـــي تكـــرارات ثلاثية من الزهـــور الطبيعيـــة.

الفكرة التصميمية رقم (٢٥) :

بتأملنا لهذا التصميم نجد أن الدارسة قد صممتة بهدف عمل تصميم يصلح لأقمشة المفروشات وخاصة الستائر ، ولذلك فقد عمدت الدارسة إلي توزيع الوحدات في أقلام طولية ، وذلك مما يناسب أقمشة الستائر . واستخدمت وحدات من الزهور الطبيعية ، والمجردة هندسيا . ويلاحظ أنها قد استخدمت الزهور المجردة هندسيا بمساحة كبيرة ، وعلي مسافات متباعدة بعض الشيء ، لكي يسهل رؤيتها عن بعد. علي حين وزعت الدارسة الزهور الطبيعيه بمساحة أقل وذلك لسهولة إدراكها حتي وإن صغرت مساحتها بحيث يؤدي اختلاف مساحات الوحدات إلي إحداث إيقاعات متنوعة في التصميم .

والجدير بالذكر أن كل الزهور سواء الطبيعية أو المجردة مهما اختلف اسلوب توزيعها فإنها جميعا تتخذ إتجاها رأسيا ، بحيث يناسب ذلك أقمشة الستائر كل هذا في تكرار ثلاثي يحافظ علي استمرارية الأقلام الرأسية في التصميم .

أما الخلفية فقد جاءت علي نمطين هندسيين مختلفين ،النمط الأول : يتمثل في خلفية الزهور الأكبر مساحة والتي جاءت علي هيئة خطوط منحنية مستوحاة من فن الخداع البصري Op Art أما النمط الثاني فيتمثل في خلفية الزهور الأصغر مساحة والتي جاءت علي هيئة خطوط أفقية ورأسية متعامدة .

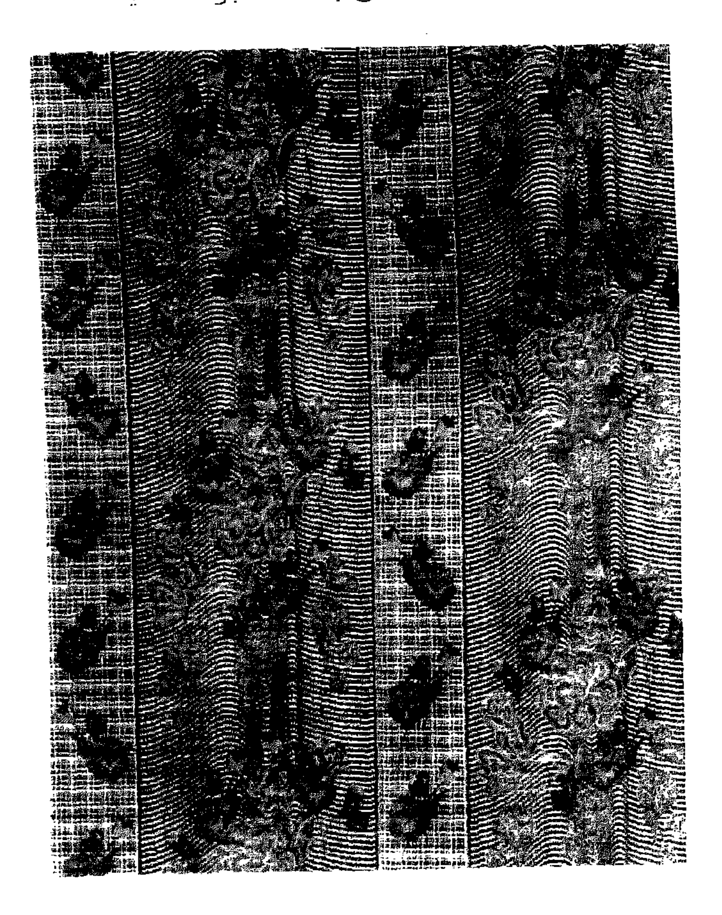
هذا وتؤدي معظم ألوان التصميم نغمات متقاربة بإستثناء اللون الأبيض الذي يؤدي نغمة تشيع حسا فنيا مختلفا في التصميم وقد توزعت الألوان في هذا التصميم بالنسب الآتية : الأحمر ١٠ % تقريبا ، الوردي الغامق ١٥ % تقريبا ، الوردي الفاتح ١٠ % تقريبا ، البنفسجي ٢٥ % تقريبا ، الأبيض ٤٠ % تقريبا .

ويبرز هنا الدور الحيوي الذي يلعبة الكمبيوتر في ابتكار تلك الملامس المتنوعة التي يزخر بها التصميم . وذلك أن هذه الملامس تلعب دورين هامين : الدور الأول في تحقيق التنوع في كل قلم عن الآخر ؛ عن طريق إعطاء الزهور حسا يختلف بإختلاف الملمس الذي في خلفيتها ، والدور الثاني في تحقيق درجات مختلفة من الظل والنور فالملمس الناشئ عن الخطوط الهندسية الأفقية والرأسية المتعامدة يوحي بالإضاءة العالية نتيجة لتقارب الخطوط البيضاء من بعضها البعض، بينما الملمس في القلم الأخر يوحي بإضاءة خافتة ؛ نتيجة لطغيان الخطوط المنحنية البنفسجية علي الخطوط البيضاء.

ويتضح هنا تأثر الدارسة بالفنان " موندريان " كما في شكل (٤٠) بعنوان "بوجي ووجي " وذلك في استخدام الخطوط الهندسية الأفقية والرأسسية المتعامدة كما يتضح تأثرها بالفنان " طه حسين " كما في شكل (٥٠) بدون عنوان وذلك في تقسيم التصميم إلى أقلام رأسية .



عنصر الزهرة بشكله الطبيعى وشكله المجرد هندسيا



الفكرة التصميمية رقم (٢٤)

تصميم أقمشة مفروشات وخاصة الستائر فقد عمدت الدارسة إلى توزيع الوحـــدات من الزهـــور الطبيعية ، والمجردة هندسيا في أقلام طولية.

الفكرة التصميمية رقم (٢٦) :

إن هذا التصميم قد صممتة الدارسة ليصلح لأقمشة السيدات ولذلــك نجدهــا تحاول الإستفادة من الجماليات الناشئة عن الجمع بين العضـــوي والهندســـي وبيــن التدريجات اللونية ، و المساحات .

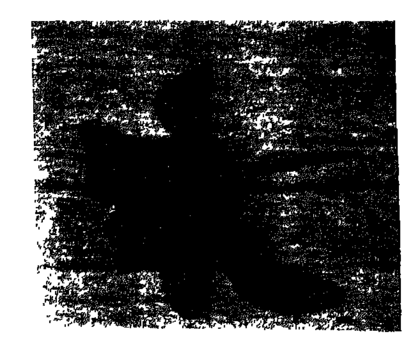
فالعضوي هنا تمثلة الزهور الطبيعية الموزعة بمساحات ، واتجاهات مختلفــة أما الهندسسي فتمثلة خلفية هذا التصميم المستوحاة من علاقة الخطوط الرأســـية مــع بعضها ، وتقاطعها في أوضاع مختلفة .بحيث أن حركـــة الزهـــور الطبيعيـــة علـــي الخلفية الهندسية تعطي الإيحاء بحركة أيدي العازف علي أوتار الآلات الموســـيقية ، لتشيع فى التصميم موسيقى متنوعة النغمات .

بالنسبة للألوان فقد جمع التصميم بين الألوان الساخنة ، والبـــاردة . وتنـــوع استخدام الدارسة لها بين الألوان المصمتة في الزهور وبين الألوان المســـتخدمة فـــي التدريجات اللونية المختلفة ، والتي تحفل بها الخلفية ، ما يشيع في التتصميم إيقاعـــات متنوعة .

وقد وزعت الدارسة الألوان في هذا التصميم بالنسب الآتية البرتقالي الغـــامق ١٥ % تقريبا ، البرتقالي الفـــاتح ٣٥ % تقريبـــا ، الأصفـــر الغـــامق ٥ % تقريبـــا ،الأصفر الفاتح ١٥ % تقريبا ، اللبني ٣٠ % تقريبا .

والجدير بالذكر أن للتدريجات اللونية دورا هاما لتحقيق الظل والنور في هـــذا التصميم فاللون الأصفر الفاتح في الخطوط الهندسية ذات التدريجـــات اللونيـــة مـــن الأصفر الفاتح إلي اللبني أو البرتقالي الفاتح تعطي مناطق إضاءة عالية في التصميـــم، علي حين أن اللون اللبني في التدريجات اللونية من اللبني إلي البرتقالي الفاتح يعطـــي مناطق توحي بالظل في التصميم ويبرز هنا دور الكمبيوتر فـــــي تحقيـــق الملامـــس المختلفة الناشئة عن التدريجات اللونية في الخطوط الموجودة في الخلفية الهندســـــية ويتضح تأثر الدارسة بالفنان "موندريان " وذلك في استخدام الخطوط المتعـــامدة كمـــا في شكل (٤٠) بعنوان " بوجي ووجي " كما يتضح تأثرها بالفنانة " جاذبية ســـرى " في استخدام التدريجات اللونية كما في شكل (٤٩) بعنوان " تكوين من مصر " .





زهرتان من الزهور الطبيعيه



الفكرة التصميمية رقم (٤)

تقدم هذه الفكرة تجانس تصميمي بين المساحات الناتجة عن استخدام الزهور الطبيعية ، والمساحات الناتجة عن استخدام الخطوط الهندسية .

الفكرة التصميمية رقم (٢٧) :

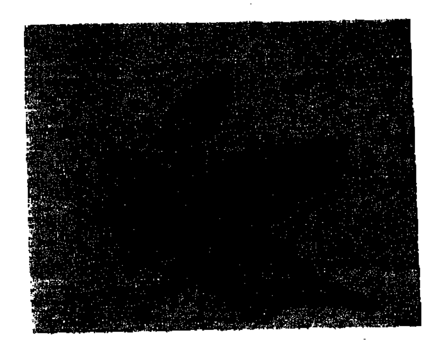
بتأملنا لهذا التصميم ندرك أن الدارسة قد صممته ليصلح لأقمشة المفروشات وخاصة الستائر ؛ ولذلك فقد اعتمدت بنائية هذا التصميم علي الأقلام الطولية المتنوعة المساحات ، والتي تتوزع عليها مجموعة من العناصر الطبيعية ، والهندسية . وتتمثل العناصر الطبيعية فى أشكال الزهور ذات المساحات المتنوعة والموزعة فى إتجاهات مختلفة وتتمثل العناصر الهندسية في الخطوط الهندسية الرأسية والمائلة المتعامدة علي بعضها كل هذا في تكرار رباعي يحافظ علي ترديد الأقلام الطولية في التصميم .

أما الخلفية فجاءت بسيطة بألوان مصمتة تتنوع بين الرمادي الفاتح في أحد الأقلام ، والرمادي الغامق في القلم الأخر ، وذلك لتبرز أشكال الزهور والخطوط الهندسية الحافلة بالتدريجات اللونية المختلفة .

وبالنسبة للألوان فقد حاولت الدارسة أن تتلاءم ألوان التصميم مع الغرض الوظيفي له وهي أقمشة الستائر لذلك كان استخدامها للدرجات الرمادية التي عادة ما تتحمل الأتربة والإتساخات وتتناسب مع البيئة المصرية أما الألوان الزاهية كالأصفر فجاء توزيعها بنسبة بسيطة وعموما فإن توزيع الألوان فى هذا التصميم قد جاء بالنسب الأتية : الرمادي الغمق ٤٠ % تقريبا ، الرمادي الفاتح ٢٠ % تقريبا ، الأصفر ١٠ % تقريبا ، البني ١٥ % تقريبا ، الأخضر ١٠ % تقريبا ، الأسود ٥% تقريبا ويبرز هنا دور الكمبيوتر فى تحقيق التدريجات اللونية من الألوان المختلفة والتي أشاعت الإحساس بالإضاءة العالية في التصميم كما في توزيع اللون الأصفر سواء الخطوط ذات التدريجات اللونية ، أو في أشكال الزهور بالإضافة إلي مناطق من الظل في التدريجات من الأخضر الغامق إلي البني ، أو مناطق إظلام تام كاللون الأسود في الزهور كذلك يبرز دور الكمبيوتر في الإيحاء بالملمس الناشئ عن ترديد الخطوط الصفراء والبنية المائلة المتعامدة في أحد الأقلام ، والذي يختلف عن الملمس الناشئ عن التدريجات اللونية في الخطوط الرأسية والمائلة في القلم الأخر .

ويتضح تأثر الدارسة بالفنان " دوسبرج " كما في شكل (٤٥) بعنوان " تكوين مضاد في عشوائية " وذلك في استخدام الخطوط الهندسية المائلة المتعامدة علي بعضها البعض .

كما يتضح تأثرها بالفنان " طه حسين " كما في شكل (٥٠) "بدون عنوان" وذلك في تقسيم التصميم إلي أقلام طولية .



عنصر الزهرة الطبيعى المستخدم فى ابتكار التصميم .



الفكرة التصميمية رقم (٢٧)

تصميم أقمشة مفروشات وخاصة الستائر ؛ ولذلك فقد اعتمدت بنائية هذا التصميم علي الأقلام الطولية التي تتوزع عليها مجموعة من العناصر الطبيعية ؛ والهندسية ·

النماذج المطبوعة

النموذج المطبوع رقم (١) :

المساحة : ٩٠ سم × ٩٠ سم

العناصر والمفردات : البجع ، والزهور ، والأغصان والأوراق

عناصر التشكيل : اعتمدت الدراسة فى تصميم هذا المعلق على مجموعة متنوعة من عناصر التشكيل كالمربع ، والمستطيل ، والنقطة ، والملمس ، بالإضافة إلى الأشكال العضوية المتمثلة فى أشكال الزهور ، والأغصان والأوراق ، وكذلك أشكال البجع هذا وقد لعبت الخطوط دورا حيويا فى اثراء التصميم ، عن طريق تنوعها ما بين الأفقى ،والرأسى ، والمنحنى ، والمائل منها . وللحصول على التصميم بهذه المجموعة اللونية استخدمت الاحبار الأربعة الأساسية بالنسب الآتية : الأزرق ٢٥% ، تقريبا الأحمر ٢٥% تقريبا ، الأصفر ٣٠% تقريبا ، الأسود ١٠ % تقريبا

نوع الخامة : قطن ١٠٠%

أسلوب التنفيذ : الطباعة الرقمية Digital Textile system باستخدام الحاسب الالى .

الاحبار المستخدمة احبار نشطة Reactive Inks .

Colour	Cod e No	الرقم الكودى	اللون
Tx – cyan	209758-00	الرقم ٢٠٩٧٥٨	أزرق داكن
Tx- Magenta	209759-00	الرقم ٢٠٩٧٥٩	أحمر أرجوانى
Tx- yellow	209760-00	الرقم ٢٠٩٧٦٠	أصفر
Tx- Black	209761-00	الرقم ٢٠٩٧٦١	أسود

الاستعمال الوظيفى : معلق جدارى – تقترح الدراسة أن يستخدم فى تجميل احدى قاعات المؤتمرات المعنية بالحفاظ على البيئة .



النموذج المطبوع رقم (١)
معلق جدارى

النموذج المطبوع رقم (٢) :

المساحة : ٥٥سم × ٩٠ سم

العناصر والمفردات : الطاووس

عناصر التشكيل : اعتمدت الدراسة فى هذا التصميم على العناصر الهندسية المختلفة كالشكل البيضاوى ، والنقطة ، والملمس ، والخط سواء الأفقى ، أو المائل أو المنحنى كل هذه العناصر طوعتها الدراسة فى ابراز الزخارف الموجودة على جناح الطاووس فى قالب هندسى ولاخراج هذا التصميم بالمجموعة اللونية الموضحة بالشكل ، استخدمت الاحبار الأساسية الأربعة بالنسب التالية : الأزرق ٣٥% تقريبا الأحمر ٣٠% تقريبا ، الأصفر ٢٠% تقريبا، الأسود ٥% تقريبا .

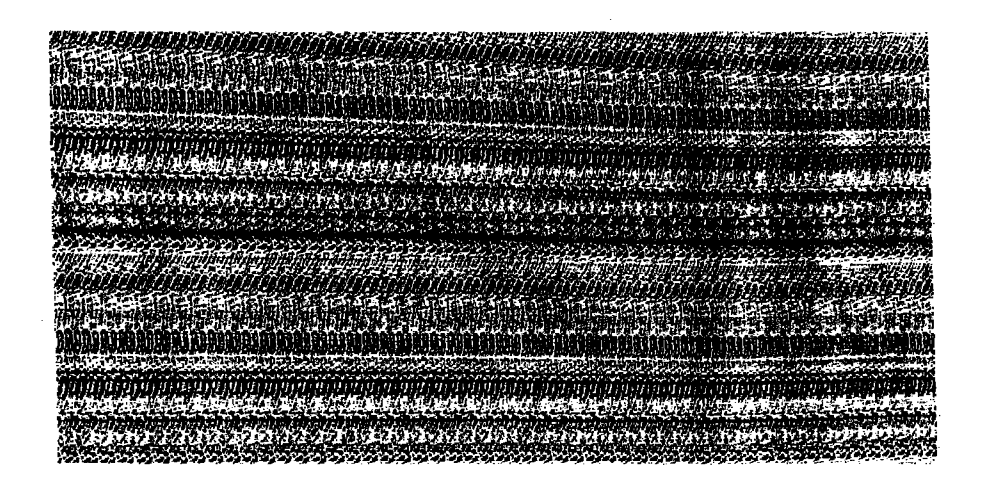
نوع الخامة : قطن ١٠٠% .

أسلوب التنفيذ : الطباعة الرقمية Digital Textile System باستخدام الحاسب الالى .

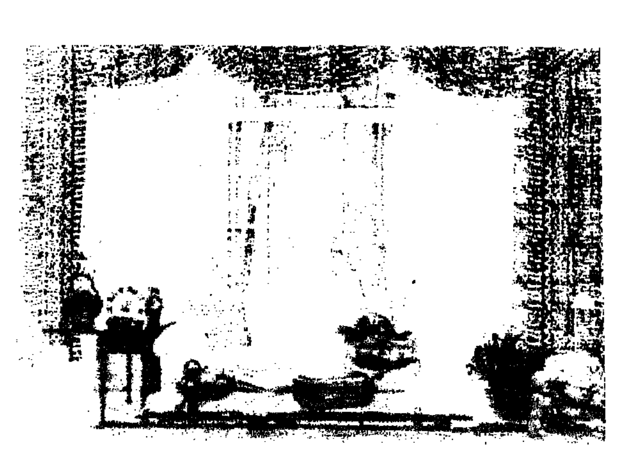
الاحبار المستخدمة : احبار نشطة Reactive Inks .

اللون	الرقم الكودى	Cod e No	Colour
أزرق داكن	الرقم ٢٠٩٧٥٨	209758-00	Tx – cyan
أحمر أرجوانى	الرقم ٢٠٩٧٥٩	209759-00	Tx- Magenta
أصفر	الرقم ٢٠٩٧٦٠	209760-00	Tx- yellow
أسود	الرقم ٢٠٩٧٦١	209761-00	Tx- Black

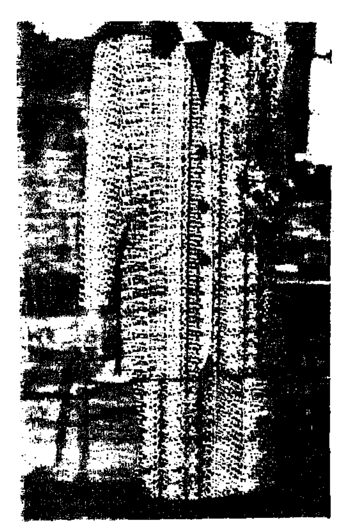
الاستعمال الوظيفى : أقمشة المفروشات – تقترح الدراسة استخدام الأقمشة المطبوعة بهذا التصميم فى الستائر كما هو موضح فى الاستعمال الوظيفى (أ) حيث استخدام التصميم باتجاه الاقلام الطولية التى تناسب اقمشة الستائر كذلك يمكن استخدامه فى أقمشة السيدات كما هو موضح فى الاستعمال الوظيفى (ب) .مع استخدام التصميم بالوان افتح ووحدات اصغر فى المساحة .

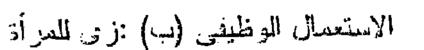


النموذج المطبوع رقم (٢)



الاستعمال الوظيفى (أ) : ستائر





الاستعمال الوظيفى (ب) :زى للمرأة

النموذج المطبوع رقم (٣) :

المساحة :٩٠سم × ٦٥سم .

العناصر والمفردات : القطط .

عناصر التشكيل : اعتمد هذا التصميم علي مجموعة من العناصر كالخط بأوضاعه المنحنية المختلفة ، والملمس المستوحي من رؤوس القطط التي استخدمت أيضا في هذا التصميم . وللحصول علي المجموعة اللونية التي يتألف منها هذا التصميم استخدمت الأحبار الأربعة الأساسية بالنسب الأتيه : الأزرق ٢٠% تقريبا ، والأحمر ٣٥% تقريبا ، والأصفر ٤٠% تقريبا ،والأسود ٥% تقريبا .

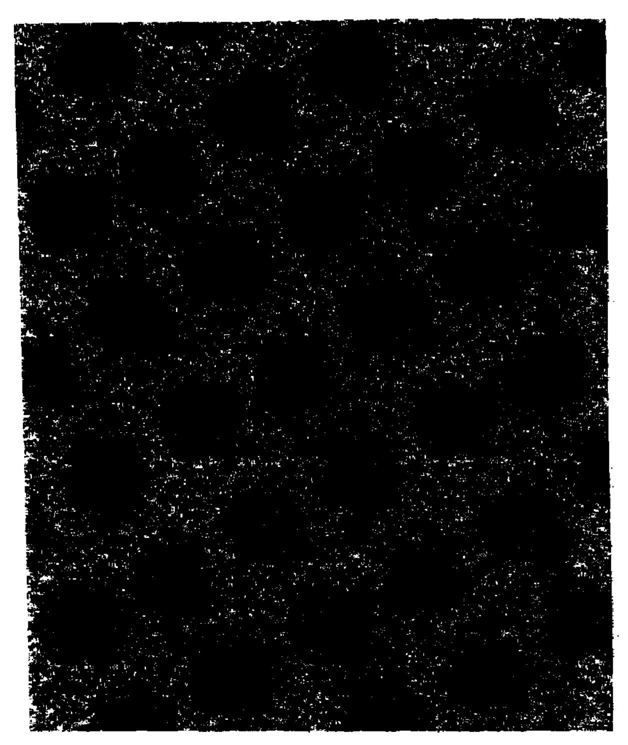
نوع الخامة : قطن ١٠٠% .

أسلوب التنفيذ : الطباعة الرقمية Digital Textile System باستخدام الحاسب الآلي .

الأحبار المستخدمة : أحبار نشطة Reactive Inks.

اللون	الرقم الكودي	Code No	Colour
الأزرق الداكن	٢٠٩٧٥٨-٠٠	209758-00	TX- Cyan
الأحمر الأرجواني	٢٠٩٧٥٩-٠٠	209759-00	TX-Magenta
الأصفر	٢٠٩٧٦٠-٠٠	209760-00	TX-Yellow
الأسود	٢٠٩٧٦١-٠٠	209761-00	TX-Black

الاستعمال الوظيفي : أقمشة أطفال –تقترح الدراسة استخدامه كفستان لطفلة كما فى الاستعمال الوظيفى (أ) أو استخدامه فى اقمشة السيدات وخاصة ازياء الصباح ، وذلك مع مراعاة استخدام الوحات بمساحة اقل من المستخدمة فى اقمشة الاطفال وذلك كما فى الاستعمال الوظيفى (ب) .



النموذج المطبوع رقم (٣)



الاستعمال الوظيفى (أ) : فستان طفلة



الاستعمال الوظيفى (ب) : فستان للمرأة

النموذج المطبوع رقم (٤) :

المساحة :٩٠سم × ٦٥سم .

العناصر والمفردات : مجموعة من رؤوس القطط .

عناصر التشكيل : اعتمد هذا التصميم علي الأشكال العضوية المتمثلة في رؤوس القطط ، وكذلك اعتمد علي الخط المائل باتجاهاته المختلفة ، وعلي الملمس وذلك لإبراز الأشكال العضوية في التصميم ولإخراج هذا التصميم بالمجموعة اللونية الموضحة بالشكل تم استخدام الأحبار الأربعة الأساسية بالنسب الأتيه : الأزرق ٢٠% تقريبا ، والأحمر ٥% تقريبا، والأصفر ٤٥% تقريبا ، والأسود ١٥% تقريبا .

نوع الخامة : قطن ١٠٠% .

أسلوب التنفيذ : الطباعة الرقمية Digital Textile System باستخدام الحاسب الآلي .

الأحبار المستخدمة : أحبار نشطة Reactive Inks .

اللون	الرقم الكودي	Code No	Colour
الأزرق الداكن	٢٠٩٧٥٨-٠٠	209758-00	TX- Cyan
الأحمر الأرجواني	٢٠٩٧٥٩-٠٠	209759-00	TX-Magenta
الأصفر	٢٠٩٧٦٠-٠٠	209760-00	TX-Yellow
الأسود	٢٠٩٧٦١-٠٠	209761-00	TX-Black

الاستعمال الوظيفي : معلق جداري- تقترح الدراسة أن يصلح لتجميل حديقة الحيوان .



النموذج المطبوع رقم (٤)

معلق جداري

النموذج المطبوع رقم (٥) :

المساحة :٩٠سم × ٦٠سم .

العناصر والمفردات : البجع .

عناصر التشكيل : اعتمد هذا التصميم علي الخطوط المتنوعـــة كـــالخط الزجزاجي المنكسر الذي يمثل خلفيـــة هـــذا التصميـــم، وأيضا بعض الزخارف علـــي جســم البجــع وكذلــك الخطوط المنحنية . وقد اعتمـــد هـــذا التصميـــم علـــي الملمس الذي ربط الشكل بالأرضية وعلي النقطة والذين ظهرا في هذا التصميم متداخلين مع الشـــكل العضــوي للبجع ليعطي مناطق مضيئة وأخرى مظلمة في جســـم البجع ، ولإخراج هذا التصميم بتلك المجموعة اللونيـــة استخدمت الأحبار الأربعة الأساسية بالنســب الآتيــه : الأحمر ٤٠% تقريبا ، والأزرق٢٠% تقريبا ،والأصفــر ١٠% تقريبا، والأسود ١٠% تقريبا .

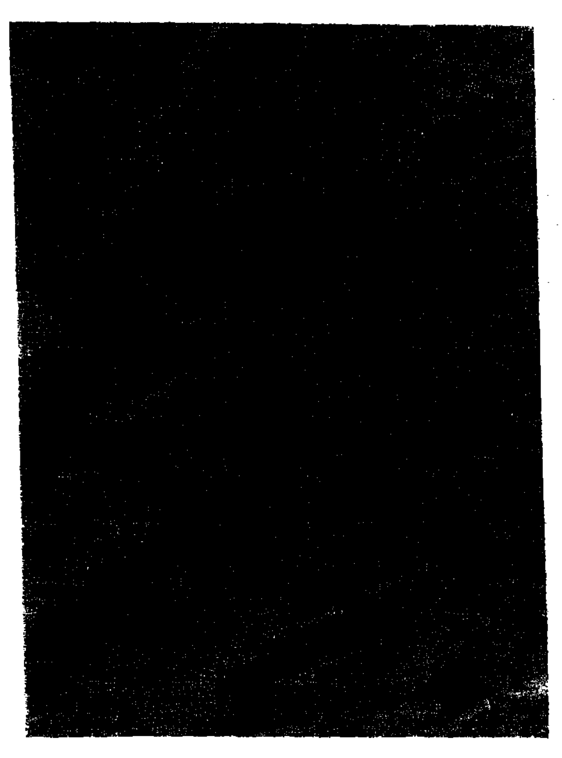
نوع الخامة : قطن ١٠٠% .

أسلوب التنفيذ : الطباعـــة الرقميـــة Digital Textile System باستخدام الحاسب الآلي .

الأحبار المستخدمة : أحبار نشطة Reactive Inks.

اللون	الرقم الكودي	Code No	Colour
الأزرق الداكن	٢٠٩٧٥٨–٠٠	209758-00	TX- Cyan
الأحمر الأرجواني	٢٠٩٧٥٩–٠٠	209759-00	TX-Magenta
الأصفر	٢٠٩٧٦٠–٠٠	209760-00	TX-Yellow
الأسود	٢٠٩٧٦١–٠٠	209761-00	TX-Black

الاستعمال الوظيفي : أقمشة أطفال –تقترح الدراســة اســتخدامها فــى زى يناسب الأطفال فى الصباح سواء علـــى هيئـــة اقمشـــة مستمرة او الاقمشة ذات القطعـــة الواحـــدة كمـــا فـــى الاستعمال الوظيفي (أ) كما يمكن استخدامها فى أزيـــاء النوم للأطفال مع اختلاف الالوان والخامـــة التـــى يتـــم الطباعة عليها لتعطى للتصميم حسا مختلفـــا كمـــا فـــى الأستعمال الوظيفي (ب) .



التموذج المطبوع رقم (٥)





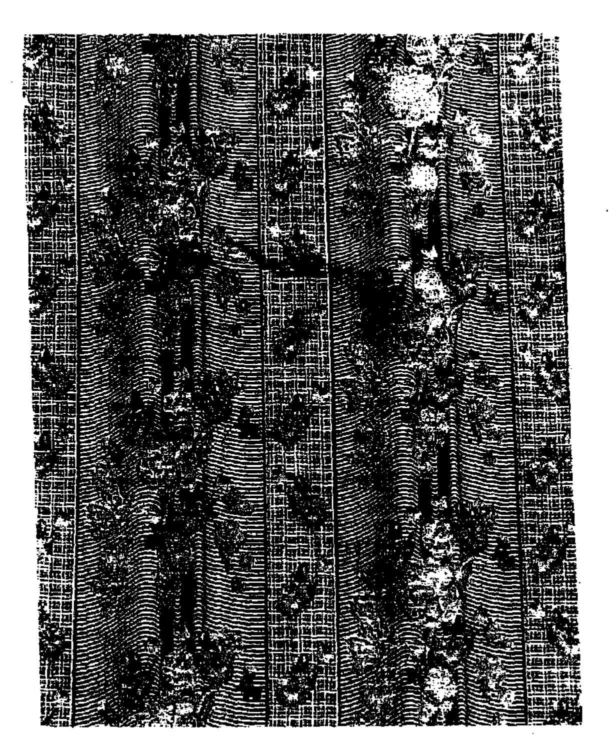
الاستعمال الوظيفى (أ) : زى للأطفـــال.   الاستعمال الوظيفى (ب) : أزياء النـــوم للأطفال.

النموذج المطبوع رقم (٦) :

المساحة	: ٩٠سم × ٦٠سم .
العناصر والمفردات	: مجموعة من الزهور ، والأوراق والأغصان .
عناصر التشكيل	: اعتمد هذا التصميم علي الجمع بين شكل الزهرة الطبيعي ، وبين شكل الزهرة المجردة هندسيا بأوراقها وأغصانها ، بالإضافة إلي الخطوط التي جاء بعضها منحنيا ومتكررا كما في فن الخداع البصري Op Art بينما جاء البعض الأخر من هذه الخطوط متمثلا في العلاقة بين الأفقي والرأسي مما ساعد علي إثراء التصميم بالملامس المختلفة، وبالتوزيع المتنوع للإضاءة من مكان لآخر في التصميم ولتحقيق ذلك تم إخراج هذا التصميم بالمجموعة اللونية المبينة بالشكل عن طريق استخدام الأحبار الأربعة بالنسب الآتية: الأزرق ١٥% تقريبا ، والأحمر ٥٠% تقريبا، والأصفر١٥% تقريبا ،والأسود ٥% تقريبا .
نوع الخامة	: قطن ١٠٠% .
أسلوب التنفيذ	: الطباعة الرقمية Digital Textile System باستخدام الحاسب الآلي .
الأحبار المستخدمة	: أحبار نشطة Reactive Inks.

اللون	الرقم الكودي	Code No	Colour
الأزرق الداكن	٢٠٩٧٥٨-٠٠	209758-00	TX- Cyan
الأحمر الأرجواني	٢٠٩٧٥٩-٠٠	209759-00	TX-Magenta
الأصفر	٢٠٩٧٦٠-٠٠	209760-00	TX-Yellow
الأسود	٢٠٩٧٦١-٠٠	209761-00	TX-Black

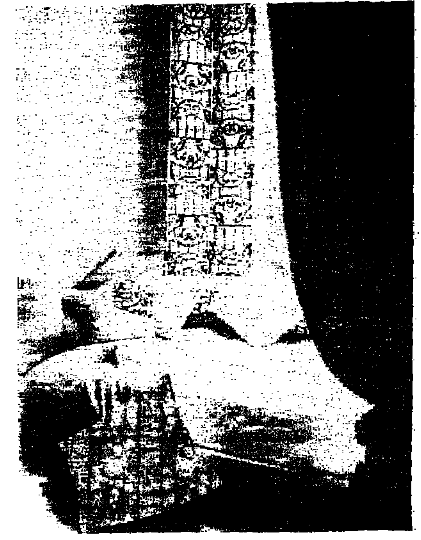
الاستعمال الوظيفي : أقمشة مفروشات -تقترح الدراسة استخدامهاكستائر كما في الاستعمال الوظيفي (أ)، كذلك يمكن استخدامها في أقمشة السيدات كفستان للمراة حيث استخدام التصميم فى اتجاه عرضى او استخدامها فى اقمشة الاطفال فى اتجاه طولى كما في الاستعمال الوظيفي (ب) مع مراعاة تغيير المجموعات اللونية من استعمال وظيفى لاخر .



النموذج المطبوع رقم (٦)



الاستعمال الوظيفى (أ) : ستائر



الاستعمال الوظيفى (ب) : فستان للمـرأة وللأطفال

النموذج المطبوع رقم (٧) :

المساحة :٩٠سم × ٦٠سم .

العناصر والمفردات : مجموعة من الزهور الطبيعيـــة المعالجـة بأسـلوب تجريدي .

عناصر التشكيل : اعتمد هذا التصميم علي مجموعة مـن المسـتطيلات الناشئة عن تعامد الخطوط المائلة مع بعضها البعـض ، ممثلة للهيكل الذي تتحرك علية باقـات الزهـور التـي عالجتها الدراسة معالجة تجريدية ، معطية مناطق مـن الظل والنور ، عن طريق التدريجات اللونيـة المختلفـة التي تحفل بها تلك الخطوط . كذلك تتحقـق فـي هـذا التصميم القيم الملمسـية الموضحـة بالشـكل المقـابل .ولإخراج هـذا التصميـم بـهذه المجموعـة اللونيـة استخدمت الأحبار الأحبار الأربعة الأساسـية بالنسـب الأتيه : الأزرق ١٥% تقريبا ، والأحمر ٢٠% تقريبـا ، والأصفر ٦٠% تقريبا ، والأسود ٥% تقريبا .

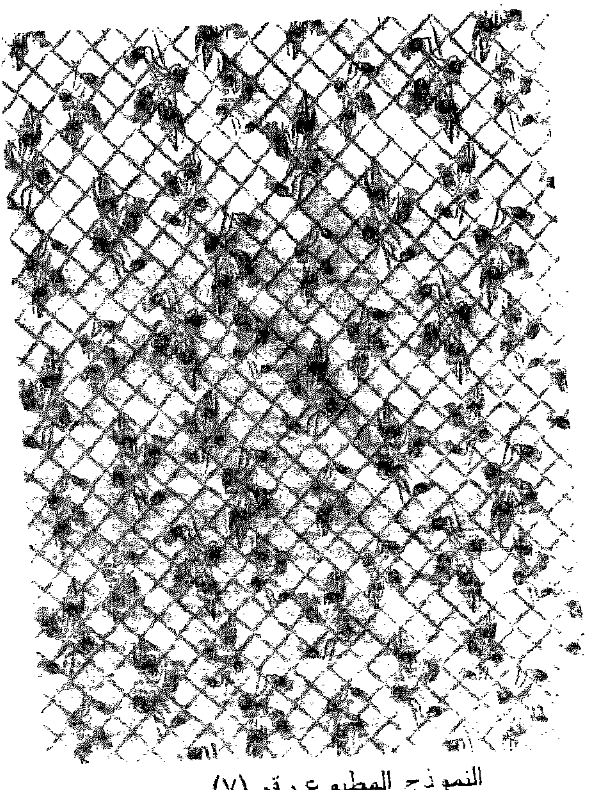
نوع الخامة : قطن ١٠٠% .

أسلوب التنفيذ : الطباعـة الرقميـة Digital Textile System باستخدام الحاسب الآلي .

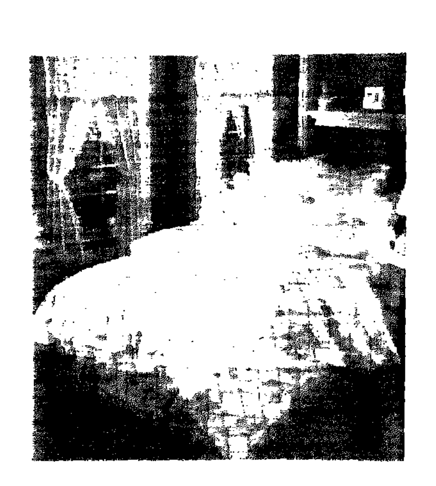
الأحبار المستخدمة : أحبار نشطة Reactive Inks.

اللون	الرقم الكودي	Code No	Colour
الأزرق الداكن	٢٠٩٧٥٨-٠٠	209758-00	TX- Cyan
الأحمر الأرجواني	٢٠٩٧٥٩-٠٠	209759-00	TX-Magenta
الأصفر	٢٠٩٧٦٠-٠٠	209760-00	TX-Yellow
الأسود	٢٠٩٧٦١-٠٠	209761-00	TX-Black

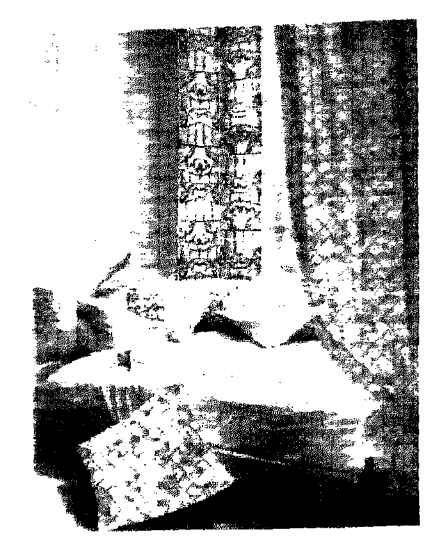
الاستعمال الوظيفي : أقمشة مفروشات -تقترح الدراسة أن تصلح كمفـارش للسرير كما في الاستعمال الوظيفي (أ) ، كما يمكن أن تستخدم في الستائر بنفس المجموعة اللونية ولكـن مـع تصغير مساحة الوحدات فى التصميم كما في الاسـتعمال الوظيفي (ب) .



النموذج المطبوع رقم (٧)



الاستعمال الوظيفي (أ) : مفرش سرير



الاستعمال الوظيفي (ب) : ستائر

النموذج المطبوع رقم (٨) :

المساحة : ٩٠سم × ٦٠سم .

العناصر والمفردات : مجموعة من الزهور الطبيعية ذات الملامس الهندسية .

عناصر التشكيل : اعتمد هذا التصميم علي مجموعة متنوعة من الأشكال شملت المستطيل ، والمربع ، والمعين، بالإضافة إلي الأشكال العضوية المتمثلة في الزهور. وقد حفل التصميم بالملامس ، ومناطق الإضاءة والظلال سواء في التدريجات الموجودة في الخطوط ، أو الموجودة في المساحات. ولإخراج هذا التصميم بهذه المجموعة اللونية استخدمت الأحبار الأربعة الأساسية بالنسب الأتيه : الأزرق ٣٥% تقريبا ، والأحمر ١٥% تقريبا ، والأصفر ٣٠% تقريبا ، والأسود ٢٠ % تقريبا .

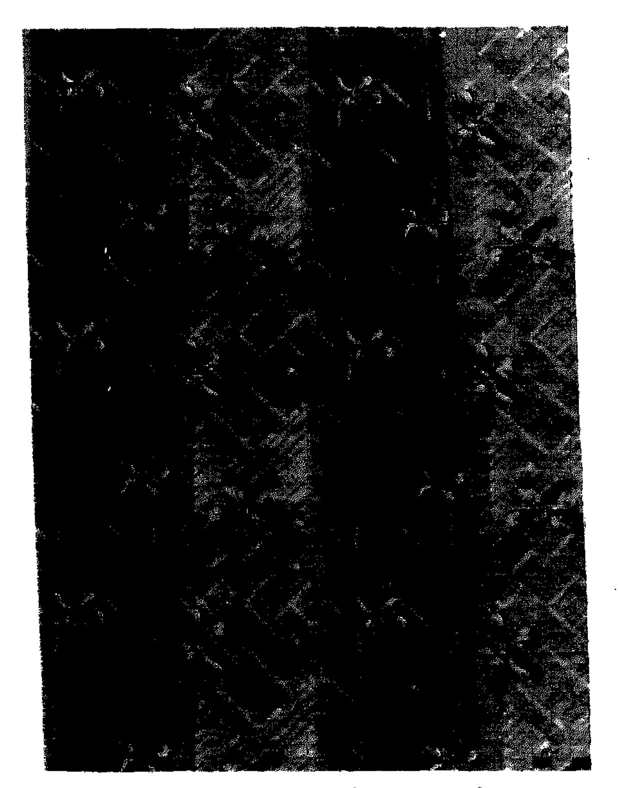
نوع الخامة : قطن ١٠٠% .

أسلوب التنفيذ : الطباعة الرقمية Digital Textile System باستخدام الحاسب الآلي .

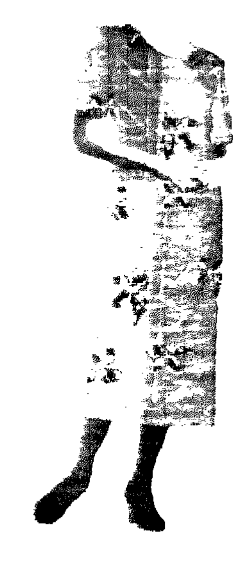
الأحبار المستخدمة : أحبار نشطة Reactive Inks.

اللون	الرقم الكودي	Code No	Colour
الأزرق الداكن	٢٠٩٧٥٨-٠٠	209758-00	TX- Cyan
الأحمر الأرجواني	٢٠٩٧٥٩-٠٠	209759-00	TX-Magenta
الأصفر	٢٠٩٧٦٠-٠٠	209760-00	TX-Yellow
الأسود	٢٠٩٧٦١-٠٠	209761-00	TX-Black

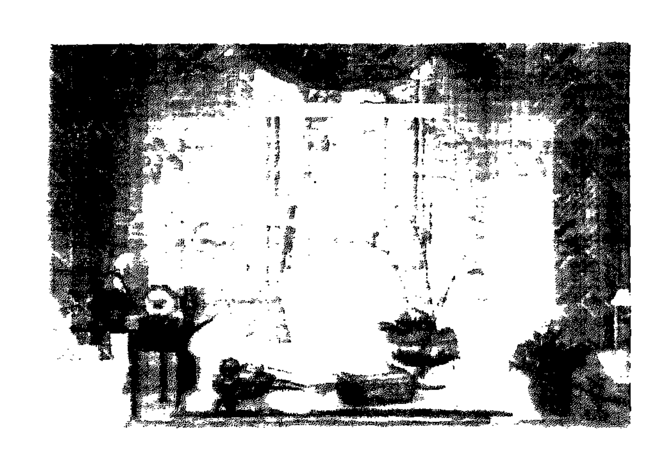
الاستعمال الوظيفي : أقمشة المفروشات -تقترح الدراسة أن تصلح كستائر بنوعيها الخفيفة والثقيلة كما في الاستعمال الوظيفي (أ) ، كذلك يمكن استخدامها في أقمشة السيدات كفستان للمراة فى الصباح مع تغيير المجموعة اللونية والتنويع فى توزيع الاقلام الطولية عن طريق التفصيل كما فى الاستعمال الوظيفي (ب).



النموذج المطبوع رقم (٨)



الاستعمال الوظيفي (ب) : فستان للمراة في الصباح



الاستعمال الوظيفي (أ) : ستائر

النموذج المطبوع رقم (٩) :

المساحة : ٩٠سم × ٦٥سم .

العناصر والمفردات : مجموعة من الزهور الطبيعية .

عناصر التشكيل : اعتمد هذا التصميم علـــي مجموعـــة مـــن الأشـــكال الهندسية كالمربعات ، والمستطيلات الناشئة عن تعـــامد الخطوط الأفقية والرأسية ، التي تتشابك معـــها أشـــكال الزهور العضوية بأوضاع متنوعة ، وعلـــي مســـافات متنوعة . وقد حفل التصميم بالقيم الملمســـية، وبـــالتنوع بين الظل والنور الناشئ عن التدريجات اللونية المختلفـــة . وللحصول علي المجموعة اللونية التي يتألف منها هذا التصميم استخدمت الأحبار الأربعة الأساســـية بالنســـب الأتيه : الأزرق ٤٠ % تقريبا ، والأحمر ٤٥% تقريبـــا، والأصفر ٢٠% تقريبا ، والأسود ٥% تقريبا .

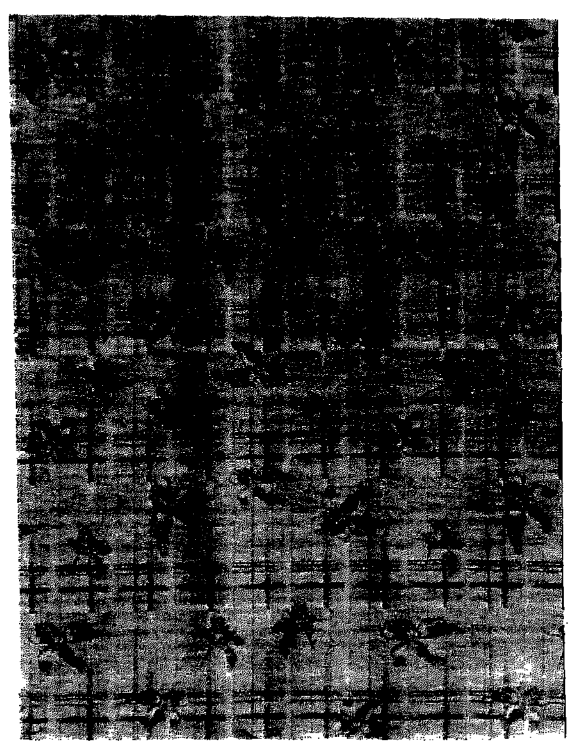
نوع الخامة : قطن ١٠٠% .

أسلوب التنفيذ : الطباعـــة الرقميـــة Digital Textile System باستخدام الحاسب الآلي .

الأحبار المستخدمة : أحبار نشطة Reactive Inks.

اللون	الرقم الكودي	Code No	Colour
الأزرق الداكن	٢٠٩٧٥٨-٠٠	209758-00	TX- Cyan
الأحمر الأرجواني	٢٠٩٧٥٩-٠٠	209759-00	TX-Magenta
الأصفر	٢٠٩٧٦٠-٠٠	209760-00	TX-Yellow
الأسود	٢٠٩٧٦١-٠٠	209761-00	TX-Black

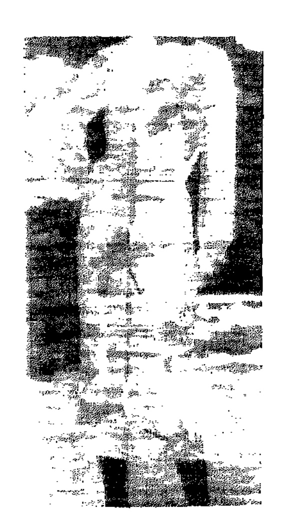
الاستعمال الوظيفي : أقمشة سيدات تقترح الدراسة أن تصلح كزى للمـــرأة سواء فى المساء كما في الاستعمال الوظيفـــى (أ) ،او كفستان للصباح كما فى الاســـتعمال الوظيفـــى (ب) .مع تغيير المجموعات اللونية وقد امكن ذلك باســـتخدام الكمبيوتر عن طريق تغيـــير قيمـــة اللـــون (Hue) ، والتشبع (Saturation) والاضاءة(Lightness).



النموذج المطبوع رقم (٩)



الاستعمال الوظيفي (أ) : زي للمرأة في المساء



الاستعمال الوظيفي (ب) : فستان للمرأة في الصباح

النموذج المطبوع رقم (١٠) :

المساحة :٦٥سم × ٩٠سم .

العناصر والمفردات : مجموعة من الزهور ، والأوراق ، والأغصان، بالإضافة إلي البجع .

عناصر التشكيل : اعتمد هذا التصميم علي مجموعة من الأشكال كالمربع ، والمستطيل بالإضافة إلي الأشكال العضوية للبجع ، والزهور بأغصانها وأوراقها. كل هذا في ظل الخطوط الأفقية والرأسية المتعامدة التي تغطي التصميم بأكمله ، وتبرز دور الملمس في هذا التصميم. وللحصول علي المجموعة اللونية التي يتألف منها هذا التصميم تم استخدام الأحبار الأربعة الأساسية بالنسب الأتيه : الأزرق ٤٠% تقريبا ، والأحمر ٢٠% تقريبا ، والأصفر ٣٥% تقريبا ، والأسود ٥% تقريبا .

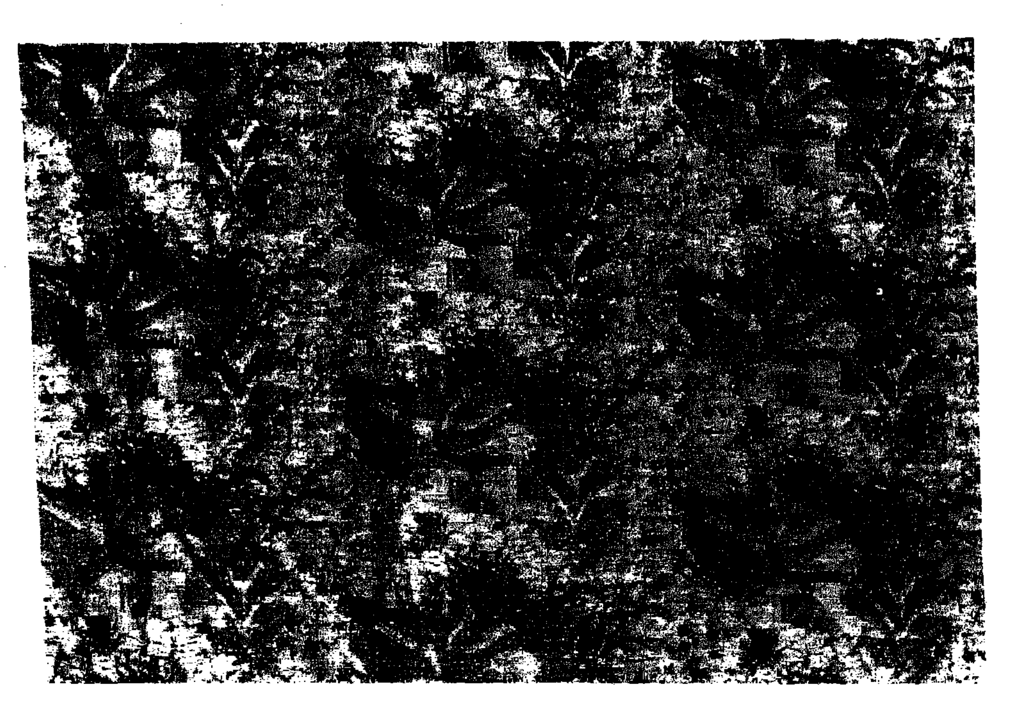
نوع الخامة : قطن ١٠٠% .

أسلوب التنفيذ : الطباعة الرقمية Digital Textile System باستخدام الحاسب الآلي .

الأحبار المستخدمة : أحبار نشطة Reactive Inks.

اللون	الرقم الكودي	Code No	Colour
الأزرق الداكن	٢٠٩٧٥٨-٠٠	209758-00	TX- Cyan
الأحمر الأرجواني	٢٠٩٧٥٩-٠٠	209759-00	TX-Magenta
الأصفر	٢٠٩٧٦٠-٠٠	209760-00	TX-Yellow
الأسود	٢٠٩٧٦١-٠٠	209761-00	TX-Black

الاستعمال الوظيفي : أقمشة سيدات – وتقترح الدراسة أن تصلح كزي للمرأة فى الصباح كما في الاستعمال الوظيفي (أ) ، ويمكن استخدام هذا التصميم في أقمشة المفروشات كمفرش للسرير كما هو موضح في الاستعمال الوظيفي (ب) مع استخدام التصميم بوحدات اكبر فى المساحة وتغيير المجموعة اللونية .



النموذج المطبوع رقم (١٠)



الاستعمال الوظيفى (أ) : زى للمرأة فى الصباح



الاستعمال الوظيفى (ب) : مفرش سرير

النموذج المطبوع رقم (١١) :

المساحة :٦٥سم × ٩٠سم

العناصر والمفردات : الطاووس والزهور .

عناصر التشكيل : الأشكال العضوية ، والخطـــوط الهندســية الأفقيــة، والرأسية المتعامدة ، والتي كان لها الدور الأكـــبر فــي البعد بالطاووس عن شكلة الطبيعـــي ، بالإضافـــة إلـــي الخطوط المنحنية . ويحفل هذا التصميم بالقيم الملمســية ، وبمناطق من الظل والنور عـــن طريـــق التدريجـــات اللونية المختلفة . ولإخراج هذا التصميـــم بمجموعتـــة اللونية الموضحة بالشكل المقابل تم اســـتخدام الأحبـــار الأربعة الأساسية بالنسب الأتيه : الأزرق ٢٠% تقريبـــا ، والأحمر ٣٠% تقريبـــا، والأصفـــر ٣٥% تقريبـــا ، والأسود ٥% تقريبا .

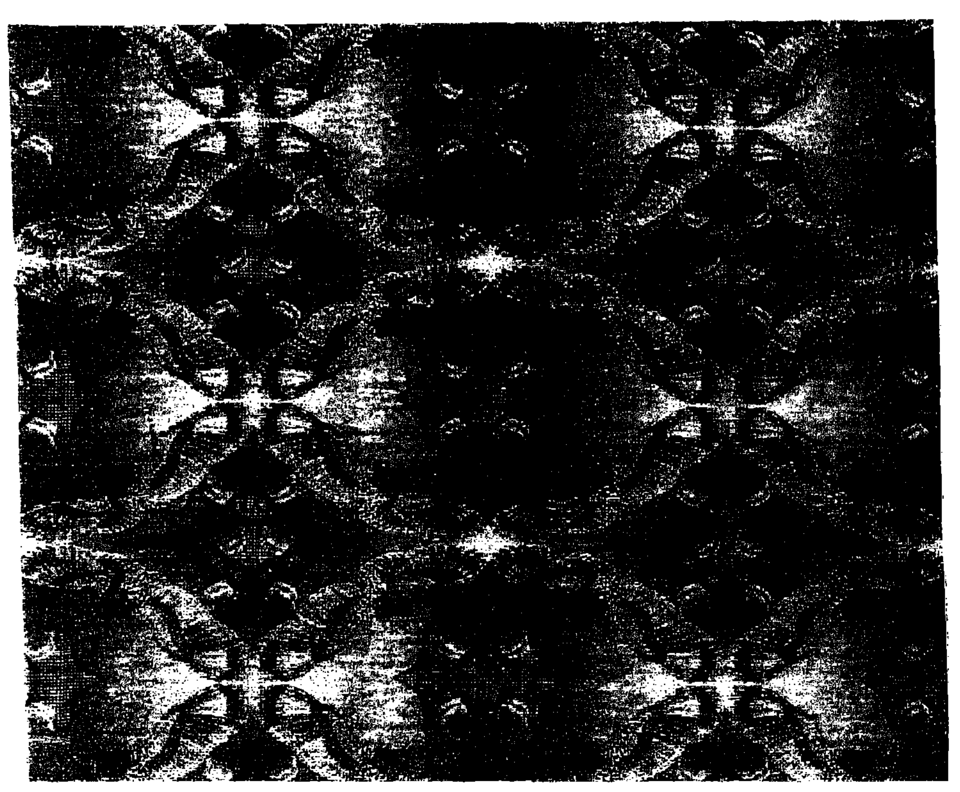
نوع الخامة : قطن ١٠٠% .

أسلوب التنفيذ : الطباعـــة الرقميـــة Digital Textile System باستخدام الحاسب الآلي .

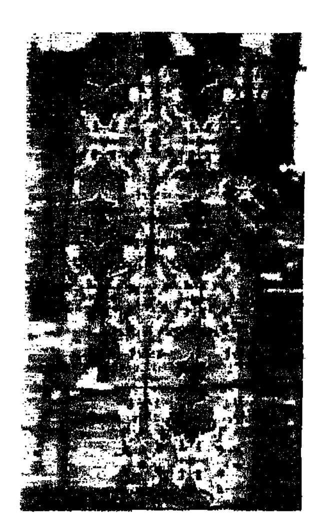
الأحبار المستخدمة : أحبار نشطة Reactive Inks.

اللون	الرقم الكودي	Code No	Colour
الأزرق الداكن	٢٠٩٧٥٨-٠٠	209758-00	TX- Cyan
الأحمر الأرجواني	٢٠٩٧٥٩-٠٠	209759-00	TX-Magenta
الأصفر	٢٠٩٧٦٠-٠٠	209760-00	TX-Yellow
الأسود	٢٠٩٧٦١-٠٠	209761-00	TX-Black

الاستعمال الوظيفي : أقمشة سيدات – تقترح الدراسة أن تصلح كزي للمرأة في المساء والسهرة كما في الاستعمال الوظيفـي (أ) ، حيث استخدام وحدات التصميم بمساحة كبـــيرة ، كمـــا يمكن استخدامها كفستان للمراة فى الصباح على جـــزء معين من الفستان مع استخدام وحدات التصميم بمســـاحة اقل مع تغيير المجموعة اللونية كمـــا ســـبق كمـــا فـــى الاستعمال الوظيفى(ب) .



النموذج المطبوع رقم (١١)



الاستعمال الوظيفى (أ) : زى للمرأة فــى المساء



الاستعمال الوظيفى (ب) : فستان للمــرأة فى الصباح

النموذج المطبوع رقم (١٢) :

المساحة :٦٥سم × ٩٠سم .

العناصر والمفردات : مجموعة من الزهور الطبيعية ، و المجردة هندسيا.

عناصر التشكيل : اعتمد هذا التصميم علي مجموعة من الزهور سواء التي أحتفظت بشكلها الطبيعي ، أو التي تم تجريدها هندسيا ، بالإضافة إلي الأشكال البيضاوية التي تمثل كنار التصميم . كذلك تبدو الملامس في هذا التصميم ، والتدريجات اللونية التي أثرت التصميم بمناطق من الظل والنور . وللحصول علي المجموعة اللونية التي يتألف منها هذا التصميم تم استخدام الأحبار الأربعة الأساسية بالنسب الأتيه : الأزرق ٤٠% تقريبا ، والأحمر ٣٠% تقريبا، والأصفر ٢٠% تقريبا ، والأسود ١٠ % تقريبا .

نوع الخامة : قطن ١٠٠% .

أسلوب التنفيذ : الطباعة الرقمية Digital Textile System باستخدام الحاسب الآلي .

الأحبار المستخدمة : أحبار نشطة Reactive Inks.

Colour	Code No	الرقم الكودي	اللون
TX- Cyan	209758-00	٢٠٩٧٥٨-٠٠	الأزرق الداكن
TX-Magenta	209759-00	٢٠٩٧٥٩-٠٠	الأحمر الأرجواني
TX-Yellow	209760-00	٢٠٩٧٦٠-٠٠	الأصفر
TX-Black	209761-00	٢٠٩٧٦١-٠٠	الأسود

الاستعمال الوظيفي : أقمشة سيدات –تقترح الدراسة أن تصلح كزي للمرأة في المساء والسهرة كما في الاستعمالين الوظيفيين (أ) ، (ب) مع مراعاة اختلاف مساحة التصميم ، ومجموعاته اللونية ، واسلوب تفصيله فى كل استعمال وظيفى عن الاخر .



النموذج المطبوع رقم (١٢)



الاستعمال الوظيفي (أ) : زي للمرأة في المساء



الاستعمال الوظيفي (ب) : فستان للمرأة في الصباح

النموذج المطبوع رقم (١٣) :

المساحة : ٩٠سم × ٩٠سم .

العناصر والمفردات : الطاووس .

عناصر التشكيل : اعتمد هذا التصميم علي الأشكال الهندسية المتمثلة في المستطيلات المائلة المتنوعة المساحات ، الناشئة عن تعامد الخطوط الهندسية المائلة علي بعضها البعض كما يعتمد هذا التصميم علي الأشكال العضوية المتمثلة في الطاووس ، وترديد أجزاء منه في التصميم ، للإيحاء بشكل جديد . وقد لعبت الملامس دورا في هذا التصميم ، وساعد علي إبرازها ، وتنوعها تباين توزيع مناطق الظل والنور في التصميم .

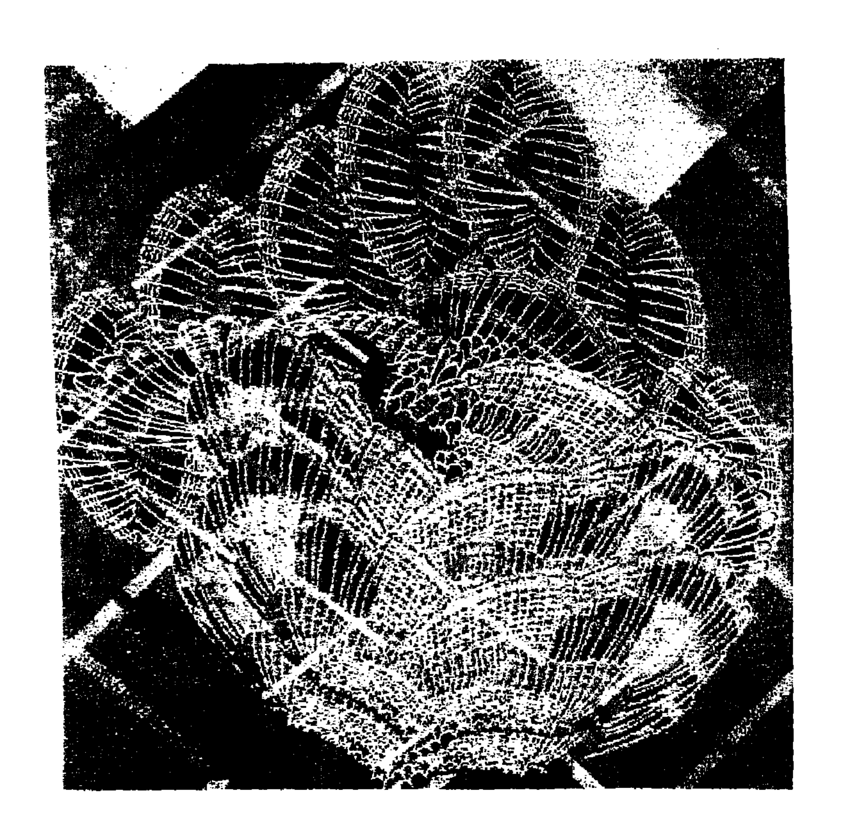
نوع الخامة : قطن ١٠٠% .

أسلوب التنفيذ : الطباعة الرقمية Digital Textile System باستخدام الحاسب الآلي .

الأحبار المستخدمة : أحبار نشطة Reactive Inks.

اللون	الرقم الكودي	Code No	Colour
الأزرق الداكن	٢٠٩٧٥٨-٠٠	209758-00	TX- Cyan
الأحمر الأرجواني	٢٠٩٧٥٩-٠٠	209759-00	TX-Magenta
الأصفر	٢٠٩٧٦٠-٠٠	209760-00	TX-Yellow
الأسود	٢٠٩٧٦١-٠٠	209761-00	TX-Black

الاستعمال الوظيفي : معلق جداري – تقترح الدراسة أن يصلح لتجميل إحدى قاعات كلية الفنون التطبيقية .



النموذج المطبوع رقم (١٣)
معلق جداري

النموذج المطبوع رقم (١٤) :

المساحة :٩٠سم × ٩٠سم .

العناصر والمفردات : مجموعة من الزهور الطبيعية والمجردة .

عناصر التشكيل : يعتمد من هذا التصميم علي الأشكال الهندسية المتمثلة في الخطوط المنحنية المتكررة المستوحاة من فن الخداع البصري Op Art ، بالإضافة إلي الأشكال الهندسية المجردة للزهور . هذا إلي جانب الأشكال العضوية المتمثلة في الزهور بأشكالها الطبيعية . ويلاحظ هنا أن الملامس التي جاءت موازية للخطوط المنحنية في هذا التصميم قد لعبت دورا في توجية النظر إلي قلب المعلق . كذلك فإن تقارب الخطوط في بعض المناطق ، وتباعدها في البعض الأخر قد أعطي الإحساس بالظل والنور في التصميم . ولإخراج هذا التصميم بالمجموعة اللونية التي يتألف منها استخدمت الأحبار الأربعة الأساسية بالنسب الأتيه : الأزرق ٢٠% تقريبا ، والأحمر ٢٠% تقريبا ، والأصفر ٣٥% تقريبا ، والأسود ٢٥% تقريبا .

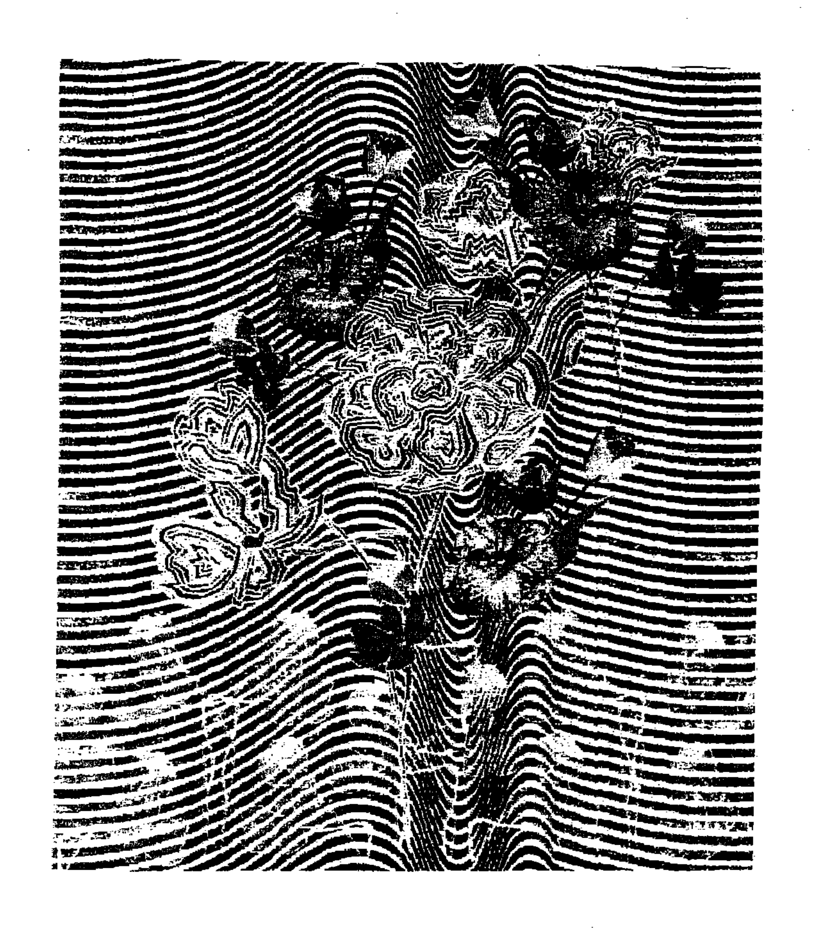
نوع الخامة : قطن ١٠٠% .

أسلوب التنفيذ : الطباعة الرقمية Digital Textile System.

الأحبار المستخدمة : أحبار نشطة Reactive Inks.

اللون	الرقم الكودي	Code No	Colour
الأزرق الداكن	٢٠٩٧٥٨-٠٠	209758-00	TX- Cyan
الأحمر الأرجواني	٢٠٩٧٥٩-٠٠	209759-00	TX-Magenta
الأصفر	٢٠٩٧٦٠-٠٠	209760-00	TX-Yellow
الأسود	٢٠٩٧٦١-٠٠	209761-00	TX-Black

الاستعمال الوظيفي : معلق جداري –تقترح الدراسة أن يصلح لتجميل إحدى قاعات كلية الفنون التطبيقية .



النموذج المطبوع رقم (١٤)

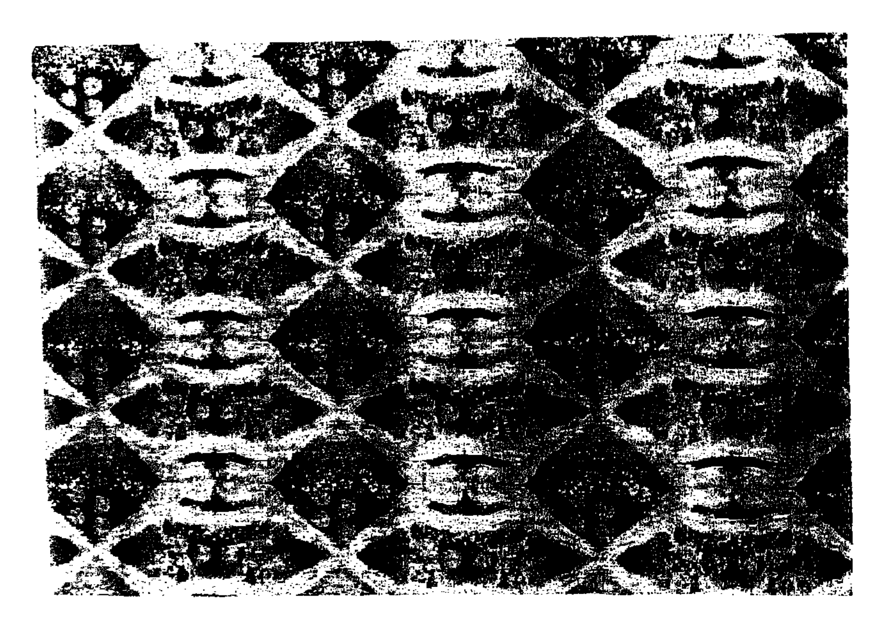
معلق جداري

النموذج المطبوع رقم (١٥) :

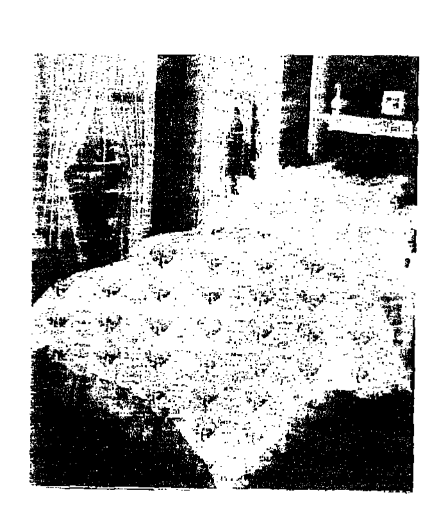
المساحة	:٦٥سم × ٩٠سم .
العناصر والمفردات	: مجموعة من الزهور ، والبجع .
عناصر التشكيل	: يعتمد هذا التصميم علي الأشكال العضوية المجردة هندسيا من البجع ، والزهور . وهنا تبدو القيمة الخطية في إحلال الخطوط الهندسية المستقيمة ، والمنكسرة محل التفاصيل الطبيعية للبجع . كذلك تبدو قيمتي الملمس ، والظل والنور في إثراء التصميم ولإخراج هذا التصميم بهذه المجموعة اللونية استخدامت الأحبار الأربعة الأساسية بالنسب الأتيه : الأزرق ٣٠% تقريبا ، والأحمر ١٠% تقريبا ، والأصفر ٤٠% تقريبا، والأسود ٥ % تقريبا .
نوع الخامة	: قطن ١٠٠% .
أسلوب التنفيذ	: الطباعة الرقمية Digital Textile System باستخدام الحاسب الآلي .
الأحبار المستخدمة	: أحبار نشطة Reactive Inks.

اللون	الرقم الكودي	Code No	Colour
الأزرق الداكن	٢٠٩٧٥٨-٠٠	209758-00	TX- Cyan
الأحمر الأرجواني	٢٠٩٧٥٩-٠٠	209759-00	TX-Magenta
الأصفر	٢٠٩٧٦٠-٠٠	209760-00	TX-Yellow
الأسود	٢٠٩٧٦١-٠٠	209761-00	TX-Black

الاستعمال الوظيفي : أقمشة مفروشات –تقترح الدراسة أن يصلح كمفرش للسرير كما في الاستعمال الوظيفي (أ) ، كما يمكن استخدامها في أقمشة السيدات كزي للمرأة في الصباح او فى اقمشة الاطفال كزى للاطفال فى الصباح.مع مراعاة اختلاف مساحة التصميم ومجموعاتة اللونية كما في الاستعمال الوظيفي (ب).الذى امكن ابتكاره باستخدام الكمبيوتر عن طريق تغيير قيمة اللون(Hue) وتشبع اللون(Saturation) والاضاءة(Lightness).



النموذج المطبوع رقم (١٥)



الاستعمال الوظيفى (أ) : مفرش سرير



الاستعمال الوظيفى (ب) : فستان للمرأة وللأطفال

النموذج المطبوع رقم (١٦) :

المساحة :٩٠سم × ٩٠سم .

العناصر والمفردات : مجموعة من الأشجار ، وفروعها والحمر الوحشية

عناصر التشكيل : يعتمد هذا التصميم علي الأشكال العضوية المتمثلة في الحمر الوحشية ، والأشجار ، والفروع. كذلك يعتمد علي الملمس في إعطاء أشكال التصميم ملمس الألوان الزيتية وقد تم استخدام النقط علي هيئة (Air Brush) في إكمال الجو المخيط بالحمار الوحشي . وللحصول علي المجموعة اللونية التي يتألف منها هذا التصميم تم استخدام الأحبار الأربعة الأساسية بالنسب الأتيه : الأزرق ٥٠% تقريبا ، والأحمر ٢٠% تقريبا ، والأصفر ١٥% تقريبا ، والأسود ٥ % تقريبا .

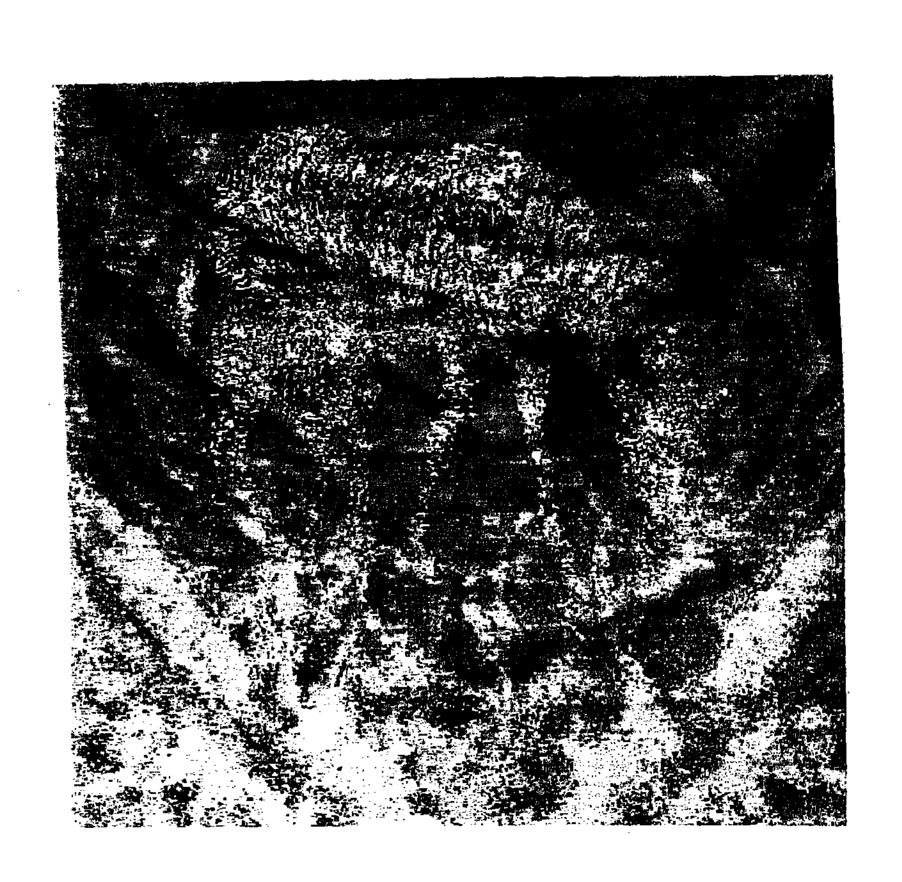
نوع الخامة : قطن ١٠٠% .

أسلوب التنفيذ : الطباعة الرقمية Digital Textile System باستخدام الحاسب الآلي .

الأحبار المستخدمة : أحبار نشطة Reactive Inks.

اللون	الرقم الكودي	Code No	Colour
الأزرق الداكن	٢٠٩٧٥٨-٠٠	209758-00	TX- Cyan
الأحمر الأرجواني	٢٠٩٧٥٩-٠٠	209759-00	TX-Magenta
الأصفر	٢٠٩٧٦٠-٠٠	209760-00	TX-Yellow
الأسود	٢٠٩٧٦١-٠٠	209761-00	TX-Black

الاستعمال الوظيفي : معلق جداري –تقترح الدراسة أن يصلح لتجميل حديقة الحيوان .



النموذج المطبوع رقم (١٦)

معلق جداري

النتائج والتوصيات

أولاً : النتائج :

وفى ختام تلك الدراسة ، وفى ضوء الدراسة التاريخية ، والفنية للفن التجريدى ، وإجراء التحليل الفنى لمختارات من أعمال الفنانين التجريديين فى العصر الحديث والمصرى المعاصر توصلت الدارسة إلى النتائج التالية :

١ـ أن التجريد كما يمكن أن يتم عن طريق التلخيص ، أو الاختزال للعناصر الطبيعية ، فإنه يمكن أن يتم أيضاً عن طريق إضافة تأثيرات تحل محل بعض الأجزاء الأصلية فى العنصر ، أو عن طريق إعادة ترتيب أجزاء العنصر الطبيعى ؛ مما يساهم فى البعد بالعناصر عن أشكالها الطبيعية.

٢ـ أن الأشكال التجريدية يمكن أن تستخدم بنجاح فى الأغراض الوظيفية المختلفة ، مع مراعاة اختلاف نسبة التجريد ، وطريقته من غرض وظيفى لآخر ، فمثلاً تكون نسبة التجريد فى أقمشة الأطفال أقل بكثير من نسبة التجريد فى أقمشة السيدات أو المعلقات مثلاً.

٣ـ أن الفن التجريدى فى العصر الحديث هو امتداد لمنابع التجريد فى الفنون القديمة كالفن المصرى القديم ، والفن الاسلامى الذى يعتبر الرائد الأول للتجريد الهندسى.

٤ـ أن الفن التجريدى يخضع لتلقائية التعبير عند فنان التجريد التعبيرى كما يخضع لأسس رياضية محسوبة عند فنانى التجريد الهندسى.

٥ـ أن الدراسة الفنية التحليلية للفن التجريدى تعتبر مدخلاً ملهماً للممارسة ، والتجريب ، والبحث عن الحلول الفنية المتنوعة.

٦ـ ان استخدام الأساليب التكنولوجية الحديثة ، وخاصة برامج التصميم بالكمبيوتر مثل (Photo Shop , Vision) فى عمل الحلول التشكيلية بداية من رسم العناصر ، وتوزيعها ؛ لابداع تصميمات طباعة المنسوجات يخلق روحاً جديدة لهذه التصميمات تختلف عن الأسلوب اليدوى.

٧ - أن لكل شكل ما يلائم استعماله فى مجال طباعة المنسوجات فالأشكال التى تناسب أقمشة الأطفال قد تختلف عن الأشكال التى تناسب أقمشة السيدات أو المفروشات ، أو قد يختلف أسلوب تناول الشكل الواحد عند استخدامه فى أكثر من غرض وظيفى .

ثانياً : التوصيات :

توصى الباحثة بما يلى :

١ـ دراسة الفنون المصرية على مر التاريخ ؛ لأنها مصدر غنى يمكن أن يساهم فى إثراء الحياة الفنية فى العصر الحالى ، عن طريق استحداث أنماط فنية جديدة ، ومتجددة دائماً من خلال هذه الفنون.

٢ـ الاهتمام بالفن التجريدى وتعقب منابع التجريدى فى فنون التراث كالفن المصرى القديم ، والفن الاسلامى ، وكذلك فى الفن الحديث ، والمصرى المعاصر.

٣ـ الاهتمام بالأشكال التجريدية ، واستخدام كل شكل فى الغرض الوظيفى المناسب له فى تصميم طباعة المنسوجات.

٤ـ الاهتمام بدراسة الحاسب الآلى ، وبرامج التصميم المختلفة ، لما لها من أهمية كبيرة فى صياغة عناصر ، ووحدات التصميم ، ونظم التكرار ، والتجهيز الطباعى فى مجال طباعة المنسوجات.

المراجع العربية :

أ- الموسوعات والمعاجم

١ــ أحمد شفيق الخطيب " معجم المصطلحات العلمية والفنية والهندسية " ، مكتبة لبنان ، ب٠ت٠

٢ــ بدون مؤلف ، محيط الفنون ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٤م ٠

٣ــ ثروت عكاشة ، المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية ، مكتبة لبنان ، الشركة المصرية العالمية لونجمان ، ب٠ت٠

٤ــ عفيفى البهندسى ، قاموس العمارة والفنون ، مكتبة لبنان ، ١٩٩٥م٠

٥ــ عبد الله البستانى " الوافى " معجم وسيط للغة العربية ، مكتبة لبنان ، ١٩٨٠م٠

٦ــ فهيمة أمين ، قاموس مشاهير الفنانين التشكيليين ، مصر ، ب٠ت٠

ب- الكتب العربية

٧- أبو صالح الألفى ، الفن الأسلامى أصوله ومدارسه ، دار المعارف ، ١٩٧٦.

٨ــ أحمد حافظ رشدان ، فتح الباب عبد الحليم ، " التصميم فى الفن التشكيلى " القاهرة ، ١٩٧٠م٠

٩ــ ثروت عكاشة ، تاريخ الفن ، الجزء الأول ، دار المعارف ، مصر ، ب٠ت٠

١٠ــجورج أ٠ فلاناجان ، حول الفن الحديث ، ترجمة كمال الملاخ ، مراجعة صلاح طاهر ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٢م٠

١١ــ حسن سليمان ، سيكلوجية الخط ، دار الكتاب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٧م٠

١٢ــ حسن محمد حسن ، الأسس التاريخية للفن التشكيلى ، دار الفكر العربى ، مصر ، ١٩٧٤م٠

١٣ــ الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربى ، مصر ، ب٠ت٠

١٤ــ مذاهب الفن المعاصر " الرؤية التشكيلية للقرن العشرين " ، دار الفكر العربى ، ١٩٧٥م٠

١٥- روبرت جيلام سكوت ، أسس التصميم ، ترجمة محمد محمود يوسف ، عبد الباقى محمد ابراهيم ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة ، القاهرة ، ب٠ت٠

١٦- شوكت الربيعى ، الفن التشكيلى المعاصر فى الوطن العربى (١٨٨٥_١٩٨٥) الهيئة العامة للكتاب ، مصر ، ١٩٨٨م.
١٧- صالح رضا ، ملامح وقضايا الفن التشكيلى المعاصر ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٠م.
١٨- صبحى الشارونى _ المثقف المتمرد " رمسيس يونان " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى ، القاهرة ، ١٩٩٢م.
١٩- " صلاح طاهر ، الهيئة العامة للاستعلامات ، سلسلة وصف مصر من خلال الفنون التشكيلية ، ب.ت.
٢٠- صلاح مخيمر ، سيكولوجية الموضة ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو ، ١٩٣٤.
٢١_ عبد الفتاح رياض ، التكوين فى الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٣م.
٢٢_ عز الدين نجيب ، التوجه الإجتماعى للفنان المصرى المعاصر _ المجلس الأعلى للثقافة _ القاهرة ، ١٩٩٧م.
٢٣_ عفيف البهنسى ، الفن العربى الحديث بين الهوية والتبعية " الأثر العربى فى حداثة الغرب " ، دار الكتاب العربى ، ب.ت.
٢٤_ محمود البسيونى ، أسرار الفن التشكيلى ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٨٠م.
٢٥_ الفن الحديث رجاله ومدارسه وآثاره التربوية ، دار المعارف بمصر، ١٩٦٥م.
٢٦ _ جاذبية سرى ، الهيئة العامة للاستعلامات ، سلسلة وصف مصر من خلال الفنون التشكيلية ، ب.ت.
٢٧- مختار العطار ، رواد الفن وطليعة التنوير فى مصر الجزء الأول ، الهيئة العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى ، القاهرة ، ب.ت.
٢٨- رواد الفن وطليعة التنوير فى مصر الجزء الثالث ، الهيئة العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى ، القاهرة ، ب.ت.
٢٩- محمد حمزة ، الصعود إلى المجهول (طريق التجريدية) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى ، القاهرة ، ١٩٩٤م.

٣٠- نعيم عطية ، المكان فى فن التصوير المصرى الحديث ، الهيئة العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى ، القاهرة ، ١٩٩٣م.
٣١- نعمت اسماعيل ، فنون الغرب فى العصور الحديثة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٣م.
٣٢- هربرت ريد ، الفن اليوم " مدخل إلى نظرية التصوير والنحت المعاصرين " ، ترجمة محمد فتحى وجرجس عبده ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٨م.
٣٣- يوسف خفاجي ، أحمد يوسف ، الزخرفة المصرية القديمة ، هيئة الآثار ، ب.ت.

جـ- الأبحاث العلمية المنشورة وغير المنشورة

٣٤- ابراهيم عبد الغنى ، العلاقة الكامنة بين الشكل والأرضية ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية التربية الفنية ــ جامعة حلوان ، ١٩٩٣م.
٣٥- اخلاص محمد ، القيم التجريدية فى التصوير المصرى القديم والحديث ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ــ جامعة حلوان ، ١٩٧٩م.
٣٦- اسماعيل شوقى ، الخاصية الحركية للمفروكة وإمكانية توظيفها فى تصميم اللوحة الزخرفية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ــ جامعة حلوان ، ١٩٨٥م.
٣٧- آسيا حامد الأرناؤوطى ، ابتكار تصميمات لطباعة أقمشة السيدات من الأساليب والرؤى الفنية لبعض مدارس الفن الحديث ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ــ جامعة حلوان ، ١٩٩٤م.
٣٨- أفكار السيد أمين ، ابتكار تصميمات لأقمشة السيدات الراقية بما يتلاءم مع متطلبات البيئة المصرية والمفهوم المعاصر ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ــ جامعة حلوان ، ١٩٨٢م.
٣٩- أمل مصطفى ابراهيم ، الانتاج الفنى لشباب الفنانين المصريين منذ عام ١٩٨٩ وحتى الآن ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية التربية الفنية ــ جامعة حلوان ، قسم النقد والتذوق الفنى ، ١٩٩٩م.
٤٠- أيمن الصديق السمرى ، إعادة صياغة الأعمال الفنية فى التصوير الحديث ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ــ جامعة حلوان ، ١٩٩٦م.

٤١- زكية محمد صدقى ، الجانب الهندسي في الفن والإفادة منه تربويا في التعليم العام ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية – جامعة حلوان ، ١٩٧٢م٠

٤٢- زوزو رأفت ، تقنيات تصوير ما بعد الفن الحديث لإثراء التعبير الفنى ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية – جامعة حلوان ، ١٩٩٧م٠

٤٣- زوزو عمر ، دراسة تحليلية لمختارات من الرسوم والتصاوير الحائطية الشعبية المصرية والإفادة منها فى تنمية التعبير الفنى فى المرحلة الإبتدائية ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية التربية الفنية – جامعة حلوان ، ١٩٧٧م٠

٤٤- سيد خليفة ، المعلقات النسجية الحائطية بمصر المعاصرة وإبتكار أسلوب حديث لتنفيذها ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية – جامعة حلوان ، ١٩٨٢م٠

٤٥- سهير محمود عثمان ، الشكل وعلاقته بالسطح فى النباتات المصرية القديمة واستحداث تصميمات منها لأقمشة سياحية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية – جامعة حلوان ، ١٩٨٢م٠

٤٦- عايدة محمد مصطفى ، المشاكل والصعوبات التى تقابل صناعة الملابس فى جمهورية مصر العربية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الإقتصاد المنزلى ، جامعة حلوان ، ١٩٧٤.

٤٧- عنايات يوسف رفله ، القيم الإبداعية فيالتصوير المصرى المعاصر والاستفادة منها فى تدريس التذوق الفنى فى مجال الأزياء ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية التربية الفنية – جامعة حلوان ، ١٩٩٧م٠

٤٨- عبد الرحمن النشار ، التكرارات فى مختارات من التصوير الحديث والإفادة منه تربويا ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية التربية الفنية – جامعة حلوان ، ١٩٧٨م٠

٤٩- فريال عبد المنعم ، نظريات فى أسس التصميم والاستفادة منها فى إنتاج تصميمات معاصرة ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية – جامعة حلوان ، ١٩٧٩م٠

٥٠- محى الدين طرابيه ، القيم الخطية فى رسم القرن العشرين وتصويره ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية – جامعة حلوان ، ١٩٧٧م٠

٥١- مصطفى محمد الشوربجي ، العلاقة بين الشكل والوظيفة فى تصميم طباعة المنسوجات القطنية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ـ جامعة حلوان ، ١٩٨٦م.
٥٢- هدى صدقي عبد الفتاح ، ابتكار تصميمات مستمدة من العناصر التشكيلية الشعبية وطباعتها على أقمشة السيدات ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ـ جامعة حلوان ، ١٩٨٤م.
٥٣- ابتكار تصميمات لطباعة أقمشة المفروشات باستخدام المعالجات اللونية المستحدثة لعناصر تشكيلية شعبية معتمدة على نظم تكرارية معاصرة ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ـ جامعة حلوان ، ١٩٩٤م.
٥٤- هناء فهمي حماد ، متطلبات بناء وحدة الشكل الإسلامى المطبوع للتصميم البنائى لزى المرأة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ـ جامعة حلوان ، ١٩٩٧م.

د- الدوريات والمقالات والمجلات العلمية

٥٥- سهير محمود عثمان ، العلاقة الجمالية والوظيفية لتصميم طباعة المنسوجات ، بحث منشور ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٩٧ .
٥٦- شكرى عبد الحميد ، العملية الإبداعية فى فن التصوير ، سلسلة كتب المعرفة ، العدد ١٠٩ ، الكويت ، ١٩٨٧م.
٥٧- نيفين لمعى ، أيمن السمرى ، الأهرام إيدو ، العدد الصادر بتاريخ ٢٠٠٠/٤/٥
٥٨- الكتالوج الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية الخامس والعشرون ١٩٩٧م.
٥٩- الكتالوج الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية الرابع والعشرون ١٩٩٧م.
٦٠- الكتالوج الخاص ببينالى القاهرة الدولى السابع ١٩٩٨م.
٦١- الكتالوج الخاص بماكينة الطباعة الرقمية ، ENCAD ، ب.ت .
٦٢- صلاح طاهر ، الكتالوج الخاص بمعرض الفنان عادل الفيشاوى ، بجمعية محبى الفنون الجميلة ، ١٩٩٧م.
٦٣- كمال الجويلى ، الكتالوج الخاص بمعرض الفنان عادل الفيشاوى ، نقابة الفنون التشكيلية ،القاعة المستديرة ، ١٩٩٦م.

٦٤- حسن عثمان ، الكتالوج الخاص الخاص بمعرض الفنـــان عـــادل الفيشـــاوى ، بسراى النصر بأرض المعارض بالجزيرة ، ١٩٩٣م.
٦٥- حوار مع الفنان محمد السحلى ــ ٢٠٠٠م.

المراجع الأجنبية :

66- Afif Bahnassi , " A Didtionary of Architecture & Arts" . Librairie duliban Publisher, 1995.
67- Ian Chilvers, " The Consice Oxford Dictionary of Art and Artist" , Oxford, New York, Oxford University Press, 1988.
68- Ian Chilvers, " The Consice Oxford Dictionary of Art and Artist" , Oxford, New York, Oxford University Press, 1988
69- James Clengh and Others, " The Picture Encyclopedia of Art" , Thames and Hudson, London, 1958.
70- Sarwat Ikasha, " An Encyclopaedic Dictionary of Cultureal Terms", Librairie du Liban, The Egyptian International Public Co., Longman. W.D.
71- " A new English Dictionary of Historical Principles founded the Materials, Oxford, 1910.
72- Arsen Pohribny, " Abstract Painting, " Phaidon, Oxford, New York, 1979.
73- Bates & Kenneth, " Basic Design Principles and Practice", New York, 1970.
74- Burger, Peter Duncan , "Jnteractive Computer Graphics , " New york , 1988 .
75- David Anfan, " Abstract Expressionism " , Thames and Hudson, New York, W.D.
76- Edward Luice-Smith, " Art Today" , Phaidon, Oxford, 1976.
77- El - said Issam and Parman Ayse , "Geometric Concepts in Islamic Art " , World of Islamic Festival Publishing Company Ltd ., London , 1976 .

78- Henry , J. "Latest Advances in Image Processing with CAD System " New York, 1995 .
79- H. H Arnason , " , "A History of Modern Art . Printing Sculpture and Architecture " . Thames and Hudson . London . 1935 .
80- Holmes , Jason , "Textile Computer System " Manchester , England , 1993 .
81- I wata ,K ., "Designing palette Colors in Computer System , " Tokyo , 1994 .
82- Jarnow , Jeannethea – Judelle , Beatrice , "Inside The fashion Business, " John wielyand sons , Inc , New York Sydney , W. D .
83- John Russell, " The meaning of modern art " Thames and Hudson, London, 1981.
84- Kalheryn M. Linduff, " Art Past Art Present" , Hary N. Abrams and Others, New York, W.D.
85- Man Fred Mayer, " Basic Principles of Design " , New York, 1977.
86- Ray Faulkner & Edwin Zigfeld, " Art Today " , Holt, Winston, 1969.
87-Sheldon Cheney, " The Story of Modern Art" , The Viking Press, 1958.
88- Thames , H. "Computer Graphics user's guide , "New York , 1986 .

ملخص البحث باللغة العربية

" جماليات الشكل التجريدى وعلاقته بالغرض الوظيفى فى تصميم طباعة المنسوجات "

إن الفن الحديث ، وإتجاهاته ومدارسه — وخاصة الفن التجريدى ، بما يحويه من قيم جمالية — يمكن أن يكون مصدرا هاما للإبداع ، والإبتكار فى مجال الفنون عامة ، ومجال تصميم طباعة المنسوجات على وجه الخصوص.

ذلك أن الفن التجريدى ذا جذور عميقة فى تاريخ الفنون التشكيلية ، بأن كان الدعامة التى قام عليها الفن المصرى القديم ، والفن الإسلامى من جهة ؛ ولتنوع أساليبه فى العصر الحديث بين أسلوب الأداء التلقائى (التجريد التعبيرى) ، وبين أسلوب الأداء المحسوب بدقة (التجريد الهندسى) ؛ مما يساعد على إثراء تصميم طباعة المنسوجات بحلول تشكيلية متنوعة.

وكان دخول الحاسب الآلى (الكمبيوتر) فى مجال تصميم طباعة المنسوجات دورا هاما فى استحداث أساليب جديدة ؛ لتطويع الفن التجريدى وأشكاله المختلفة فى تصميم طباعة المنسوجات ؛ عن طريق استخدام الكمبيوتر فى برمجة الإمكانيات البنائية ، والجمالية لعملية التصميم لإبداع تصميمات مبتكرة تتميز بنتائج دقيقة ، وسريعة ، وبتنوع أوفر وأشمل.

ويركز هذا البحث على التعرف على مواطن الجمال فى الأشكال التجريدية ، ومحاولة صياغتها باستخدام الكمبيوتر بأساليب جديدة ؛ لتلاءم الأغراض الوظيفية المختلفة لطباعة المنسوجات.

ولتحقيق ذلك تضمن البحث الفصول الآتية :

الفصل الأول : التعريف بالبحث وحدوده :

وفيه أوضحت الدارسة خلفية الدراسة ، وحددت مشكلتها ثم تناولت :

أولا : هدف البحث حيث يهدف البحث إلى :

- دراسة الاتجاه التجريدى فى الفن الحديث ، والمصرى المعاصر بشكل عام.
- دراسة العلاقات بين جماليات الشكل التجريدى وعلاقته بالغرض الوظيفى فى مجال طباعة المنسوجات.
- تحقيق التلاءم بين الأشكال التجريدية ، والأغراض الوظيفية المختلفة فى طباعة المنسوجات باستخدام إمكانيات الحاسب الآلى.

ثانياً : فروض البحث : يفترض البحث ما يلى :

- أن التجريد (للعناصر النباتية والحيوانية فى الطبيعة) يمكن الوصول بـــه إلـــى تصميمات مبتكرة تلائم الغرض والوظيفـــة للمنســـوج (ملائمـــة للأغـــراض الوظيفية المختلفة).
- أن دخول الحاسب الآلى لمجال التصميمات الخاصة بطباعة المنسوجات يمكـــن أن يحدث تطوراً فى هذا المجال ، ويذلل الكثير من العوائق التـــى يمكـــن أن تقف فى سبيل المصمم بما يوفره الحاسب الآلى من إمكانيات فى التصميـــم ، مع إمكانية تنفيذها عملياً ، وطباعتها على المنسوج.
- أن هناك علاقة بين القيمة الجمالية للشكل ، وأغراضه الوظيفيـــة . وأن لكـــل شكل ما يلائم استعماله فى مجال طباعة المنسوجات .

ثالثاً : حدود البحث :

- يتناول البحث دراسة نظرية تاريخية للمدرسة التجريديـــة ، ودراســـة بعـــض نماذج لأعمال فنانيها مثل : " كاندنسكى " ، " بـــول كلـــى " ، " مـــاليفيتش " ، "موندريان " وغيرهم . بالإضافة إلى دراسة نماذج من بعض أعمال الفنـــانين المصريين المعاصرين مثل : " صلاح طاهر " ، " جاذبية ســـرى " ، " طـــه حسين " وغيرهم.
- التحليل الفنى لمختارات من أعمال الفنانين التجريديـيـــن فـــى مـــدارس الفـــن الحديث، وكذلك مختارات من أعمال الفنانين المصريين المعاصرين.
- يتناول البحث فى الجانب التجريبى الوسيلة التطبيقيـــة فـــى طباعـــة الحلـــول التشكيلية المستنتجة من دراسات الأشكال التجريدية مـــن (العنـــاصر النباتيـــة والحيوانية وفى الطبيعة) بإمكانية الحاسب الآلى ؛ لتوظيفـــها فـــى الأغـــراض المختلفة كالمفروشات أو السيدات أو الأطفال أو المعلقات وغيرها.

رابعاً : منهجية البحث :

١- المنهج التاريخى : فى تناول التطور التاريخى لحركة الفن التجريدى فى العصر الحديث ، والمصرى المعاصر .

٢- المنهج التحليلى : فى تحليل الأسلوب الفنى للمدرسة التجريدية فـــى الفن الحديث والمصرى المعاصر .

٣ــ المنهج التجريبى : ليتناول الجانب الابتكــارى والحلــول التشــكيلية للتصميمات وتطبيقها وطباعتـــها علــى أقمشــة المنسوجات ذات الأغراض المختلفة ٠

خامساً : مصطلحات البحث ٠

سادساً : الدراسات المرتبطة ٠

الفصل الثانى : دراسة نظرية تاريخية للفن التجريدى فى العصر القديم :

وفيه تقوم الدارسة بتعريف الفن التجريدى ، وتتبع جذوره فى فنون الـــتراث ، وتوضيح تأثير بعض فنون التراث مثل : الفن المصرى القديم ، والفن الإسلامى علــى الفن التجريدى الحديث ٠ بالإضافة إلى استعراض آراء بعض الفلاسفة ، والفنانين عــن التجريد ٠

الفصل الثالث : دراسة نظرية تحليلية فنية للفن التجريدى فى العصر الحديث :

وفيه تنتقل الدارسة إلى التعرض للفن التجريدى فى العصر الحديث ، وتقســيمه إلى التجريد التعبيرى ، والتجريد الهندسى مع استعراض نماذج للفنــانين التجريدييــن التعبيريين والهندسيين ٠

الفصل الرابع : دراسة نظرية وتحليلية فنية للفن التجريدى المصرى المعاصر :

وفيه تتناول الدارسة الفن التجريدى المصرى المعــاصر ، مــع اســتعراض نمــاذج للفنانين التجريديين المصريين المعاصرين ، وذلك لاستنباط أساليب ، وصيـــغ الأداء الفنى التجريدى عند هؤلاء الفنانين ؛ للإستفادة منها فى إبتكـــار الحلــول التشــكيلية للدارسة ٠

الفصل الخامس : دراسة فنية تطبيقية :

وفيها يتم التعرض لماهية التصميم ، وتعريف الشكل ، وعلاقتـــه بــالأغراض الوظيفية المختلفة ٠

كما تشمل التجارب المبدئية للتصميم ، والحلول التشكيلية للدارسة مــن خــلال الحاسب الآلى ، باستخدام برنامج Vision ، وبرنــــامج Photo Shop ، لابتكــار تصميمات تشمل الأغراض الوظيفية المختلفــة لطباعــة المنســوجات مثــل أقمشــة السيــدات ، والمفروشات ، والأطفال ، والمعلقات ٠

designing the different functional purpose of textile printing.

Fifth : Research Terms.

Sixth : Relevant Studies.

CHAPTER 2 : History Study of Abstract Art in ancient Age :

The current study includes definition of abstract art and the effect of ancient arts like Ancient Egyptian Art and Islamic Art on the modern age abstract.

CHAPTER 3 : Historical.Analytical and Artistry of Abstract Art in Modern Age :

This study includes the assessment of the division of abstract art to abstract expressionism and Geometric abstract, and some works of their artists. Finally the study assessed Egyptian abstract art and some works of its artists.

CHAPTER 4 : Historical,Analytical and Artistry Study of Egyptian Abstract Art :

To there light on the different styles of abstract artistic performance of abstract artists and benefit of them in creating designs.

CHAPTER 5 : Practical Application Method :

This chapter assessed definition of design and form, and the relation-ship between the form and the functional purpose in addition to using computer aid design specially software vision and photoshop to creat different functional purpose designs such as ladies, cretonne, hanging. ...etc.

Second : Research Assumptions :

1- Abstraction of the plants and animals in nature can achieve creative designs suitable for different functional purposes.
2- Using computer aid design in the field of textile printing can facilitate many difficults and make great development in this field.
3- There is a relation between the aesthetic value of form and its functional purpose and every form has suitable uses in the field of textile printing.

Third : Research Domains :

1- Historic assessment of abstract school and some works of its artists such as : Kandinsky, Klee and Mondrian, in addition to assessment of some works of Egyptian abstract artists such as : Salah Taher , and Gazibia Serry.
2- Artistry analysis of some works of abstract artists of modern art school and also Egyptian artists.
3- Assessment of the expermental and applied methods.

Fourth : Methodology of the Research :

1- Historic Method : Assessment of the historic development of the abstract art in the modern art and Egyptian abstract.
2- Analytical Method : Artistryanalysis of abstract school in modern art and Egyptian art.
3- Expermental Method : The creative aspect of

English Summery

"Aesthetics of The Abstract Forms in Relation to Functional Purpose in Textile Printing Design"

Modern art specially abstract art can be an important resource of creation specially in textile printing field. Because abstract art had a great role in Ancient Egyptian Art Islamic Art. Besides his different styles from abstract expressionism to geometric abstract that help to enrich textile printing design.

Computer aid design has an important role of creating new styles to use abstract art in textile printing designs. By using computer in programming the constructive and aesthetic properties of design performance in creating creative designs.

This study concentrates on aesthetic regions of abstract forms and tries to use them by the aid of computer in creating designs to suit different functional purposes.

CHAPTER 1 : Research definitions and domains :

In this chapter the background of the present study and its problems was defined and the following items were assessed.

First : Aim to the study :

1- Assessment of the abstract direction in modern age and Egyptian abstract in general.
2- Assessment of the relation between aesthetics of the abstract form and the functional purpose in the field of textile printing.
3- Achieving suitability between abstract forms and different functional purposes of textile printing by utilizing computer aid design.

HELWAN UNIVERSITY
FACULTY OF APPLIED ARTS
Textile Printing, Dyeing
and Finishing Dept.

Thesis

"AESTHETICS OF THE ABSTRACT FORMS IN RELATION TO FUNCTIONAL PURPOSE IN TEXTILE PRINTING DESIGN. "

Thesis Presented By

Engineer. ABEER KAMAL MOHAMED

Supervisors

Prof. Dr.
SOHIR M. OSMAN
Design Professor
Textile Printing , Dyeing
and Finishing Dept.
Faculty of Applied Arts

Ass. Prof. Dr.
HODA SEDKY
Design Assistant Professor
Textile Printing , Dyeing and
Finishing Dept.
Faculty of Applied Arts

2001

